J. ROUSSEAU

TRAITÉ DE LA VIOLE

LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

PURCHASED FROM
LIBRARY FUNDS

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/traitdelaviole00rous

Unchanged reprint of the original edition
With kind permission of the
Municipal Museum of The Hague

Amsterdam
Antiqua
1965

TRAITÉ
DE LA VIOLE,
QUI CONTIENT

Une Dissertation curieuse sur son origine.

Une Démonstration generale de son Manche en quatre Figures, avec leurs explications.

L'explication de ses Jeux differents, & particulierement des Pieces par accords, & de l'accompagnement à fond.

Des Regles certaines, pour connoître tous les agrémens qui se peuvent pratiquer sur cét instrument dans toutes sortes de Pieces de Musique.

La veritable maniere de gouverner l'Archet, & des Moyens faciles pour transposer sur toutes sortes de Tons.

Par IEAN ROVSSEAV, Maître de Musique & de Viole.

Demeurant ruë des Boucheries, proche le Petit Marché, devant la Barriere, au Soleil d'Or, chez un Bonnetier, Faux-bourg Saint Germain.

A PARIS,

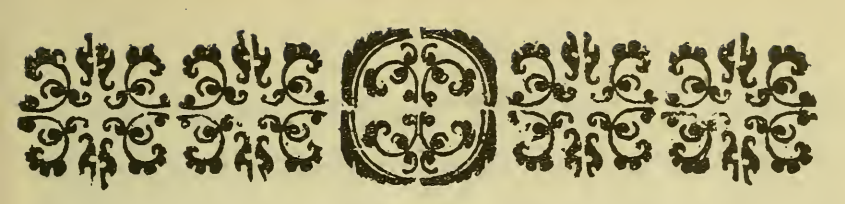
Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique.

M. DC. LXXXVII. 1687

Avec Privilege de Sa Majesté.

LF

Music library
MT
338
R7



A MONSIEUR DE SAINTE COLOMBE.

ONSIEVR,

Si les Obligations que nous avons à Monſieur Lambert, de la perfection du Chant qui eſt en uſage en France, m'ont fait un devoir indiſpenſable de luy dédier ma Méthode pour la Muſique, qui en contient les fondemens : Cettemeſme raiſon, MON-

EPITRE.

SIEVR, m'engage aujourd'huy à vous faire un hommage de ce Traité de la Viole que je mets au jour, comme à celuy de qui cét Instrument tient toute sa perfection : Car chacun sçait que c'est à la faveur de vos instructions, mais particulierement de ce beau Port de main que vous nous avez enseigné, que la Viole surpasse avec avantage tous les autres Instrumens, parce qu'elle a reçeû par ce moyen, celuy d'imiter parfaitement les plus beaux traits, & toute la délicatesse du Chant. Tous les Maîtres de l'Art, qui suivent fidellement les traces que vous nous avez si heureusement marquées, reconnoissent combien nous vous en sommes obligez. Pour moy, MONSIEVR, je me tiens tres-heureux de trouver l'occasion de vous en donner ce témoignage de ma reconnoissance particuliere ; comme aussi des avantages que j'ay eu d'apprendre de vous tout ce que je peux produire pour l'Instrument dont je traite : Ainsi vous devez considerer cét Ouvrage,

comme un ruisseau qui retourne à sa source. Daignez, MONSIEVR, le recevoir favorablement ; & puis que vous ne l'avez pas trouvé indigne de vostre approbation, ne luy refusez-pas la protection qu'il vous demande, en faveur de celuy qui sera toute sa vie, avec un grand respect & une forte passion,

MONSIEVR,

Vostre tres-humble & tres-obeïssant Serviteur,
J. ROUSSEAU.

AVANT PROPOS.

MOn deſſein, dans cét Ouvrage, n'eſt pas de faire voir des Abus dans le Jeu de la Viole, ny de donner des Regles aux Maîtres de cét Inſtrument : Car, d'un côté, on auroit lieu de me reprocher de vouloir combatre une chimere ; & de l'autre, ce ſeroit avec juſtice, qu'on me condamneroit de temerité : Mais bien-loin d'avoir cette penſée, ma ſeule veuë eſt de faire connoître la perfection du Jeu de l'Inſtrument dont je traite, & en meſme-temps de faire l'éloge des Maîtres, tant de celuy à qui nous devons cette perfection, que de ceux qui la ſoûtiennent par leurs productions agreables & ſçavantes, & par la beauté & la tendreſſe de leur execution : C'eſt pourquoy, on doit ſeulement conſiderer les Regles qui ſont contenuës en ce Livre, comme une inſtruction pour les Ecoliers, je veux dire pour ceux qui veulent connoître à fond tout ce qui regarde le Jeu de la Viole, & qui veulent l'ap-

prendre par évidence & par raiſon. Cependant je ne promets pas que ce Traité ſoit ſi clair & ſi intelligible, que l'on puiſſe acquerir l'Art de joüer de cét Inſtrument ſans le ſecours d'aucun Maître ; ſi j'avois cette preſomption, je devrois m'attendre que l'on ajoûteroit ces trois mots au Titre de mon Ouvrage, *Naſcetur ridiculus mus*; ou au moins que l'on diroit que cette promeſſe ne tendroit qu'à favoriſer le debit du Livre; ce qui ſeroit un motif trop mercenaire & trop intereſſé : Mais, au-contraire, je ſoûtiens qu'il eſt impoſſible que l'on puiſſe apprendre à joüer regulierement d'un Inſtrument ſans le ſecours d'un Maître, & meſme on connoîtra par cét Ouvrage la neceſſité qu'il y a de recourir à ceux qui enſeignent, afin d'apprendre l'exécution & la pratique des Regles dont je donne la ſimple Theorie.

Je commence ce Traité par une diſſertation ſur l'origine de la Viole, par laquelle je fais voir ſon antiquité, ſes progrés, & les Maîtres qui ont excellé en cét Inſtrument, & je diviſe le corps de l'Ouvrage en quatre parties. La premiere contient la maniere de placer la Viole, porter la main, tenir & conduire l'Archet, d'accorder la Viole, & quatre Figures pour la connoiſſance generale du Manche, avec leurs explications, tant pour les Tons les plus tranſpoſez,

que pour les naturels. La ſeconde Partie contient l'explication des cinq differents Jeux de la Viole, & de leurs carracteres, où l'on connoîtra ce qu'il faut ſçavoir, & ce qu'il faut pratiquer pour s'en acquiter regulierement. La troiſiéme contient des Regles certaines pour connoître les principaux agrémens que l'on pratique ordinairement ſur la Viole par raport au Chant; & par les meſmes Regles, on connoîtra où il faut faire ces agrémens, & quand il les faut faire. La quatriéme & derniere Partie enſeigne les Regles ſi importantes du coup d'Archet, d'où l'on peut dire que le Jeu de la Viole dépend abſolument, pour l'exécution juſte & facile de tout ce que l'on peut joüer ſur cét Inſtrument, à quoy j'ajoûte des Moyens pour tranſpoſer toutes ſortes de Pieces de Muſique à l'ouverture du Livre, & des modelles pour en faciliter la pratique.

Je ne doute point que la nouveauté de mes Regles, pour la pratique des Agrémens & du coup d'Archet, ne trouve d'abord de la contradiction, comme il arrive ordinairement à toutes les choſes nouvelles que l'on produit dans un Art, mais je ſuis aſſeuré que ceux qui les examineront ſans préocupation, & que ceux qui les metront en pratique les trouveront établies avec tant de ſolidité, que ſi ils ne les trouvent pas in-

faillibles, ils avouëront au moins qu'elles ſont ſi generales qu'elles ſouffrent peu d'exception: Et au regard de ceux qui les contrediront ou qui en feront mépris, s'ils n'approuvent pas mon Ouvrage, ils ne doivent pas ſe deffendre d'en approuver le deſſein, puis que je n'ay point eu d'autre veuë dans mon travail, que l'avancement des Ecoliers & le ſoulagement des Maîtres.

REMARQUES.

I'avertis le Lecteur que, ſi je dis mes ſentimens avec liberté dans cét Ouvrage, contre un Avertiſſement qui a eſté donné au public depuis quelque temps, & dont je combats la pluſpart des principes; mon deſſein n'eſt pas de faire inſulte à perſonne, mais ſeulement de défendre les Regles que je donne dans ce Traité, & faire connoître que l'Autheur dudit Avertiſſement n'a pas eu raiſon d'imputer des Abus au Ieu de la Viole, puis que je fais voir qu'elle eſt depuis pluſieurs années dans ſa plus grande perfection.

I'avertis encore le Lecteur que la pratique des Regles que je donne en ce Traité, ſuppoſe que l'on ſçait la Muſique.

TABLE
DES MATIERES DE CE TRAITE'.

Dissertation sur l'origine de la Viole, pag. 1.
Les Maistres qui ont excellé sur cét Instrument, & ceux qui excellent à present, 23.

Premiere Partie.

La maniere de placer la Viole, 27.
La maniere de porter la main, 29.
La maniere de tenir & conduire l'Archet, 32.
La maniere d'accorder la Viole, 35.
Des Cordes & de l'Archet, 38.
Explication du Manche de la Viole, 40
Explication du Manche Diatonique, 41.
Explication du Manche Harmonique, 45.
Explication du Manche Chromatique, 47.
Explication du Manche pour la Tablature, 53.

Seconde Partie.

Explication des differents Ieux de la Viole, & de leurs Carracteres, 55.
Des Tenuës. Ibid.

TABLE

Du Ieu de Mélodie 56.
Du Ieu d'Harmonie, 59.
Du Ieu de s'accompagner, 65.
Du Ieu de l'accompagnement, 66.
Du Ieu que l'on appelle travailler sur un sujet, 70.
Du jeu du dessus de Viole, & de son Carractere, 71.

Troisiéme Partie.

Des Agrémens, 74.
De la Cadence, 76.
Quand il faut pratiquer la Cadence avec appuy, 77.
Regles pour l'appuy & le tremblement de la Cadence, 79.
Regles pour pratiquer la Cadence sans appuy, 83.
Regles pour la pratique du Port de voix, 85.
Regles pour la pratique du Martellement, 87.
Regles pour la pratique de l'aspiration, 90.
Regles pour la pratique de la cheute, 93.
Regles pour la pratique de la double Cadence, 97.
Du batement, de la langueur & de la plainte, 100.
Regles pour la pratique de l'unisson, 102.
De la Tenuë & de la Liaison, 103.
Les Proprietez des Agrémens, 104.

Quatriéme Partie.

Regles pour le coup d'Archet, 107.
De la Transposition, 116.
Modelle de Transpositions d'un degré plus haut & d'un degré plus bas, 120.

Modelle de Transpositions d'une Tierce plus haut & d'une Tierce plus bas, 130.
Modelle de Transpositions d'une Quarte plus haut & d'une Quarte plus bas, 141.

FIN.

Extrait du Privilege du Roy.

PAr grace & Privilege du Roy, il est permis à JEAN ROUSSEAU, Maistre de Musique & de Viole, de faire imprimer, vendre & debiter un Livre, intitulé. *Traité de la Viole, qui contient une Dissertation curieuse sur son origine; une Démonstration generale de son Manche en quatre Figures, avec leurs explications. L'Explication de ses Ieux differents, & particulierement des Pieces par accords, & de l'accompagnement à fond. Des Regles certaines, pour connoître tous les Agrémens qui se peuvent pratiquer sur cét Instrument dans toutes sortes de Pieces de Musique; La veritable maniere de gouverner l'Archet, & des Moyens faciles pour transposer sur toutes sortes de Tons.* Et défenses sont faites à toutes personnes, de quelque qualité ou condition qu'elles soient, d'imprimer, faire imprimer, vendre & distribuer ledit Livre, sous prétexte d'augmentation, correction, changement de titre, fausse marque, ou autrement, en quelque sorte & maniere que ce soit, ny mesme d'en faire des Extraits en Abregez, & à tous Marchands étrangers d'en apporter ny distribuer en ce Royaume, à peine

de trois mil livres d'amende, de confiscation des Exemplaires contrefaits, & de tous dépens, dommages & interests, nonobstant toutes oppositions ou appellations quelconques; & ce durant le temps de dix années consecutives, à compter du jour qu'il sera achevé d'imprimer pour la premiere fois; Sa Majesté voulant, qu'en mettant au commencement ou à la fin dudit Livre une Copie ou Extrait des Presentes, elles soient tenuës pour bien & deuëment signifiées, & que foy y soit ajoûtée, & aux Copies collationnées, par l'un de nos Amez & Feaux Conseillers & Secretaires, comme à l'Original; Nonobstant Clameur de Haro, Chartre Normande, prise à partie, & Lettres à ce contraires. DONNE' à Versailles, le vingt-neuviéme jour d'Aoust, l'An de Grace mil six cens quatre-vingt-sept. Signé, Par le Roy en son Conseil, BERTIN; Et scellé du grand Sceau de Cire jaune.

Registré sur le Livre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, le troisiéme Octobre 1687. suivant l'Arrest de la Cour de Parlement, du huit Avril 1653.

Signé, J. B. COIGNARD, *Syndic.*

Achevé d'imprimer pour la premiere fois, le 21. Octobre 1687.

Les Exemplaires portez en l'Original ont esté fournis.

Fautes qu'il faut corriger.

Page 2. *ligne* 6. *conſervez*, *mettez* conſervé. *Page* 15. *ligne* 3. *de les toucher*, *mettez* de la toucher. *Page* 19. *ligne* 13. *eſtoient*, *mettez* eſtoit. *Page* 18. *ligne* 15. *communiquez*, *mettez* communiqué. *Page* 21. *ligne* 9. *le deſſus*, *mettez* de deſſus. *Page* 22. *ligne* 4. *montez*, *mettez* monté. *Page* 84. *ligne* 2. *de l'exemple de Muſique*. *D. E. F. G. mettez* E. D. G. F. *Page* 88. *ligne* 18. *d'un temps*, *mettez* d'un temps F. *Page* 120. *au commencement de la dernier ligne*. *plus bas*, *mettez* plus haut. *Page* 121. *a la fin de la premiere ligne*. *plus haut*, *mettez* plus bas. *Page* 123. *a la fin de la ſixiéme ligne*. *plus haut*, *mettez* plus bas.

DISSERTATION SUR L'ORIGINE DE LA VIOLE.

QUOYQUE la Viole nous paroiſſe un Inſtrument des plus nouveaux, parce qu'il y a peu de temps qu'elle eſt eſtimée en France, & que le Luth, la Guitarre, & pluſieurs autres Inſtruments nous ſemblent beaucoup plus anciens; cependant ſi l'on examine tout ce que les anciens Autheurs nous raportent des Inſtruments des premiers temps, de leurs figures, & de la maniere d'en joüer, on trouvera que la Viole eſt un des plus anciens.

Je prouve d'abord ſon Antiquité par un raiſonnement, & je dis que l'objet des recherches & des inventions des premiers hommes a eſté d'imiter la nature, comme on le fait encore aujourd'huy, & l'on peut dire que ce penchant a eſté une ſuite de l'ambitieuſe credulité de nos premiers Parens, à qui le Serpent ayant promis,

que ſi-tôt qu'ils auroient mangé du fruit deffendu ils deviendroient ſemblables à Dieu, s'imaginerent qu'ils pouroient creér des mondes, & faire tout ce que Dieu faiſoit, mais ils ſe virent trompez, & cependant quoy que décheus de leurs vaines eſperances ils ont conſervez un penchant dont leurs enfans ont herité; ce qui fait que ne pouvant rien faire d'eux-meſmes, ils tâchent au moins d'imiter le naturel des choſes creées.

Sur ce principe je dis que les premiers hommes s'eſtant attachez à imiter la Voix humaine par l'artifice de pluſieurs Inſtruments faits de differentes manieres, cherchoient ſans doute celuy qui l'imiteroit mieux, & comme on ne peut conteſter que jamais Inſtrument n'en a aproché de plus prés que la Viole, qui ne differe ſeulement de la Voix humaine qu'en ce qu'elle n'articule pas les paroles, il faut auſſi avoüer qu'elle eſtoit dés le commencement du monde l'objet de la recherche des hommes.

Si nous commençons par noſtre premier Pere aprés ſa creation, nous trouverons qu'ayant eſté doüé des plus belles lumieres de l'eſprit & de l'adreſſe du corps la plus parfaite, il poſſedoit toutes les Sciences & tous les Arts dans leur perfection, & conſequemment la Muſique, & la maniere de faire les Inſtruments les plus parfaits, & d'en

joüer parfaitement: Et comme la Viole eſt le plus parfait de tous, parce qu'elle approche plus prés du naturel qu'aucun autre, on peut juger que ſi ADAM avoit voulu faire un Inſtrument, il auroit fait une Viole, & s'il n'en a pas fait, il eſt facile d'en donner les raiſons.

Premierement nous ſçavons que le premier homme fût créé dans le Paradis terreſtre, qui eſtoit un lieu ſi charmant & ſi remply de delices, que toutes les inventions des Sciences & des Arts en auroient pluſtoſt diminüé les charmes que de les augmenter, ainſi il ne faut pas demander pourquoy Adam n'y a point fait d'Inſtrument.

En ſecond lieu aprés avoir eſté chaſſé du Paradis terreſtre, il en pouvoit faire, à la verité; mais pouvoit-il le vouloir dans la douleur qu'il conçeut du malheur où ſon peché l'avoit reduit. L'image de ce beau lieu qu'il avoit toûjours preſent à ſon eſprit, ne luy permettoit pas de rechercher d'autres plaiſirs: De plus l'intemperie de l'air qui luy faiſoit ſentir la rigueur des Saiſons; & la ſterilité de la terre qui ne luy preſentoit plus que des Ronces & des Chardons, luy donnoient trop de ſoin pour ſonger à ſon divertiſſement, pendant qu'il avoit beſoin de pourvoir aux neceſſitez dont ſon crime l'avoit rendu l'eſclave. Ainſi les ſoûpirs & les ſanglots que luy cauſa la perte qu'il avoit faite, fût la Muſique

& les instruments avec lesquels il passa & finit sa vie ; & il n'eût point d'autre Chanson à dire que celle d'un de ses descendans. *Cythara mea versa est in luctum, & Organum meum in Vocem flentium.*

Les enfans d'Adam qui n'avoient pas joüy des charmes du Paradis terrestre, & qui ayant esté conceus dans le peché, estoient nez & avoient esté élevez dans la peine, commencerent à chercher les moyens de l'adoucir par quelque divertissement ; mais comme ils estoient aussi nez dans l'ignorance que cause le peché originel dans tous les hommes, ils ne découvrirent les Instruments que par succession de temps.

Selon la plus commune opinion, le Chalumeau fût le premier des Instruments que les hommes inventerent, & cette opinion est fondée sur la raison ; car, comme dit fort bien le Pere KIRCHER Jesuite dans sa Musurgie Universelle, les premiers hommes dans le commencement du monde menoient une vie champestre, & n'avoient point d'autre occupation la pluspart du temps qu'à garder leurs troupeaux ; ce qui les obligeoit à chercher les bons pasturages, & les lieux marescageux où croissent les Joncs, les Roseaux, & autres especes de Plantes propres à faire des Chalumeaux, & comme la vie pastorale & champestre est une vie oysive, il est à croire que les premiers

hommes pour se desennuyer tâchoient d'inventer tout ce qui estoit capable de les divertir.

Le sentiment du mesme Autheur est que les Instruments que l'on appelle Pulsatiles, à cause qu'on se sert d'un Plectre ou Archet pour en tirer le Son, ont esté inventez dans le mesme temps par le moyen des Sons differents que rendoient les corps vuides lors qu'on les agitoit, & particulierement lors que les premiers hommes s'adonnerent au mestier des Forgerons; ce que plusieurs tiennent estre l'origine de la distinction des Sons.

L'Ecriture Sainte dans le Quatriéme Chapitre de la Genese nous fournit une authorité, en faveur des opinions cy-dessus, lors qu'elle nous asseure que JUBAL fût le pere de ceux qui joüoient des Instruments: Voicy ses termes. *Et nomen fratris ejus Iubal, ipse fuit pater canentium Cythara & Organo;* car il est certain que par le mot *Organo*, il entend une espece de Flûte, mais pour *Cythara*, on ne peut pas dire precisement quel Instrument il pouvoit estre, mais seulement qu'on en joüoit avec un Plectre ou Archet, suivant la traduction des 70 Interpretes, qui porte. *Ipse fuit pater pulsantium Cytharam.* Tout ce que je puis dire icy en faveur de la Viole est que la plusspart des Autheurs nous l'ont marqué sous ce terme de *Cythara*, comme nous verrons dans la suite,

& qu'il eſt probable que ſi ce n'eſtoit pas une Viole parfaite, comme il y a de l'apparence, elle en eſtoit au moins les premiers fondemens, que la ſuite des Siecles a perfectionné : Et quoy qu'il ſemble que le Deluge univerſel en ayt deû enſevelir la memoire dans ſes eaux, il ſuffit que quatre hommes, leurs femmes, & leurs enfans en ayent eſté preſervez, pour preſumer qu'aprés le Deluge le ſouvenir des Inſtruments qui avoient eſté beaucoup en uſage, puis que ſelon l'Ecriture, les hommes ne cherchoient que leurs plaiſirs, ce ſouvenir, dis-je, ne permit pas qu'ils fuſſent long-temps ſans en faire & en joüer.

Aprés le Deluge les Egyptiens furent les premiers qui s'adonnerent à la Muſique & aux Inſtruments, & le Pere Kircher aſſeure que ce fût CHAM fils de NOE', & ſon fils MESRAIM, qui leur en donnerent l'intelligence, & il eſt probable que cette intelligence tiroit ſon origine de ce qu'ils avoient veu pratiquer avant le Deluge; mais comme ces raiſons ne nous font pas connoiſtre préciſement que les Inſtruments des Egyptiens fuſſent des Violes, il faut voir les Autheurs qui ont traité des Inſtruments des premiers Hebreux, de leurs figures, & de la maniere de les toucher, pour connoiſtre au vray l'antiquité de la Viole.

Un des plus anciens Ecrivains des Commen-

taires des Rabins & des Talmuds eſt SCHILTE HAGGIBORIM Autheur Hebreu, & tres-exact dans ſes écrits, rapporté par le Pere Kircher. Il dit que les Inſtruments du Sanctuaire eſtoient faits de diverſes manieres, & qu'ils eſtoient au nombre de trente-ſix, & que ce fût David qui trouva les Jeux propres de tous ces Inſtruments, entre leſquels le meſme Autheur dit qu'il y avoit des Inſtruments Pulſatiles, que l'on appelloit *Neghinoth ;* ils eſtoient faits de bois, leur figure eſtoit longue & ronde, & il y avoit pluſieurs trous par-deſſous. Ils eſtoient tendus de trois chordes faites de boyaux d'animaux, & quand ils en vouloient joüer, ils tiroient le Son des chordes avec un Archet lié de crin de queuë de Cheval fort bandé. Voicy le paſſage comme il eſt rapporté par le Pere Kircher. *Neghinoth, fuerunt Inſtrumenta lignea, longa & rotunda, & ſubtus ea multa foramina ; tribus fidibus conſtabant ex inteſtinis animalium, & cum vellent ſonare ea, radebant fides cum Arcu compacto ex pilis caudæ equinæ fortiter aſtrictis.*

Entre ces Inſtruments Pulſatiles le meſme Autheur en nomme deux, ſçavoir *Machul* & *Minnim*, qui eſtoient faits à peu prés comme des Violes, ſuivant le ſentiment du Pere Kircher, & la figure qu'il nous en donne ; mais il nous en démontre un particulierement qu'il nomme

Haghniugab, que le Pere Kircher asseure avoir esté tout semblable à l'Instrument que l'on appelle ordinairement *Viola Gamba*, Viole de Jambe, & cét Instrument avoit six chordes.

BAPTISTE FOLENGIUS sur le Pseaume 33. dit positivement que l'Instrument que l'on nommoit *Nablum* ou *Psalterium* parmy les premiers Hebreux estoit ce que nous appellons presentement Viole, & qu'il estoit estimé le plus noble de tous les Instruments; parce que quand les soixante & dix Symphonistes qui joüoient de la Trompette, des Orgues, des Tymbales, de la Lyre & autres Instruments estoient assemblez pour faire leur Concert, le Roy seul joüoit de celuy-cy. *Rex solus Psalterio regio canebat.*

On peut objecter à cette authorité que l'on a veu des Psalterions dont la figure & le jeu estoient fort éloignez de la figure & du jeu de la Viole, & qu'ainsi l'Autheur s'est trompé: mais on répond qu'il ne faut pas s'arrester aux termes des anciens, parce qu'ils estoient presque tous generiques pour les Instruments, comme nous verrons cy-aprés; outre que le temps qui voit changer toutes choses en a veu nommer en de certains temps sous de certains termes, qui en d'autres temps estoient nommez autrement. La preuve de çecy est dans ATHENE'E, qui rapporte qu'EUPHORION dans son Livre *de Istmiis* écrit qu'il

y avoit un ancien Inſtrument que l'on nommoit *Magadin*, que cét Inſtrument eſtoit tout entouré de chordes, qu'on le mettoit ſur un pivot pour le tourner à meſure qu'on le touchoit avec l'Archet, & que dans la ſuite des temps on ne connoiſſoit plus ce meſme Inſtrument que ſous le terme de *Sambuca*. Ainſi il ne faut pas condamner FOLENGIUS, qui aſſeure que le *Nablum* ou *Pſalterium* des Hebreux eſtoit ce que nous appellons preſentement Viole.

On peut faire encore une ſeconde objection, diſant que S. Auguſtin, S. Jerôme & S. Iſidore aſſeurent que l'on touchoit le *Pſalterium* par la Partie Superieure, au lieu que l'on touche la Viole par la Partie Inferieure ; mais ſi on ne met que cette difference entre le *Pſalterium* des Hebreux & la Viole d'aujourd'huy, il eſt facile de faire voir que c'eſt le meſme Inſtrument, & que toute la difference conſiſte ſeulement dans la differente maniere de le tenir : Car de meſme qu'on ne peut pas dire que la Baſſe de Violon dont on jouë preſentement en Italie ne ſoit une veritable Baſſe de Violon, de la meſme eſpece que celle dont on jouë en France, quoy qu'en Italie on la tienne d'une maniere, que ce qui eſt icy la Partie Inferieure, eſt chez les Italiens la Partie Superieure, parce qu'ils la tiennent ſur le bras, au lieu qu'en France on l'appuye contre terre. Ainſi il ſe

peut faire que ceux qui joüoient de la Viole chez les premiers Hebreux ſous le terme de *Pſalterium* la mettoient ſur le bras, comme les Italiens leur Baſſe de Violon, & que la ſeule difference de la Viole des Hebreux n'eſt que dans la differente maniere de la tenir.

Ces authoritez nous font connoiſtre que la Viole eſtoit en uſage parmy les premiers Hebreux ſur la figure & la maniere de joüer des Inſtruments Pulſatiles que nous avons veus, & qu'aparemment elle tira ſon origine des Inſtruments qui eſtoient en uſage devant le Deluge: Cependant pluſieurs Autheurs qui n'ont pas eû connoiſſance de ce qui s'eſt paſſé devant le Deluge, veulent que le premier Inſtrument qui a paru au monde ſoit une Lyre à trois chordes faite par MERCURE EGYPTIEN, ſur le modele d'une Tortuë qu'il trouva ſur le rivage du Nil aprés un débordement. Cette Tortuë eſtant décharnée & deſſechée, il ne luy reſtoit que quelques nerfs tendus, que Mercure toucha du bout du doigt, & dont il tira quelque Son.

Cét Inſtrument fût ſans doute l'origine des Inſtruments à pincer, particulierement du Luth, qui a toûjours conſervé la figure d'une Tortuë: mais quelques Autheurs diſent que Mercure fit preſent de ſa Lyre à ORPHÉE, qui dans la ſuite y ajoûta quatre chordes, & qu'il en joüoit avec un

Plectre ou Archet; & HOMERE asseure que Mercure mesme s'estoit servy d'un Plectre ou Archet pour joüer de sa Lyre avant que de la donner à Orphée: mais comme plusieurs Autheurs parlent de cette Lyre sous plusieurs termes differents, & que la pluspart des termes dont ils se servent en parlant des autres Instruments sont generiques, & qu'ils en nomment plusieurs de mesme nom, quoy qu'ils soient de differentes especes, j'ay crû devoir combattre l'opinion de ceux qui ne veulent pas que les Autheurs ayent voulu parler de la Viole, parce qu'ils ne se sont point servis du terme specifique qui distingue aujourd'huy cét Instrument des autres; cependant si on examine la maniere de s'en servir, on ne doutera point qu'ils entendoient parler de la Viole, puis que comme je viens de dire, ils n'avoient point de termes arrestez pour aucun Instrument, & qu'on ne les peut distinguer que par la maniere d'en joüer.

PHILOSTRATE le jeune qui enseignoit à Athenes sous l'Empire de Neron fait la peinture d'Orphée, & en parle en ces termes. *Sinister pes adnixus terræ sustinet Cytharam super femore positam, dexter autem gestum & rithmum proludit, solum calceo feriens. Manus autem; dextra quidem Plectrum firmiter tenens extenditur ad phtongos & tonos, cubito insidens, & vola manus intus spectante, læva*

autem fides rectis digitis ferit.

ORPHE'E, dit-il, ayant le pied gauche appuyé contre terre soûtient sa Viole de sa cuisse, & frapant le pavé du pied droit il marque le mouvement de ce qu'il jouë, & quant aux mains, la droite tenant l'Archet ferme l'avance sur les chordes, & il s'appuye sur le coude ayant le poignet plié vers le dedans, & les doigts de la main gauche étendus frapent les chordes.

Il semble qu'on ne puisse contester que l'Instrument d'Orphée dont parle Philostrate ne soit une Viole, cependant un Ecrivain de ces derniers temps veut que *Cythara* signifie une Cithare & non pas une Viole: mais ce sentiment est facile à détruire, si l'on considere que jamais on n'a oüy parler d'aucun Instrument qui porta le nom de Cithare, & si l'on examine la maniere de joüer de cét Instrument, on demeurera d'accord qu'il n'estoit autre qu'une Viole, particulierement si l'on écoute le sentiment de JULES BULENGER, qui dit positivement sur ce passage, que Philostrate par cette peinture qu'il fait d'Orphée, fait en mesme temps celle de ceux que l'on nomme en François Joüeurs de Viole, & il ajoûte avec JOSEPH SCALIGER qu'il ne faut pas s'arrester aux termes, parce que les Poëtes & les Autheurs se sont souvent servis de plusieurs termes differents pour exprimer le mesme Instru-

ment, comme aussi ils se sont servis souvent du mesme terme pour exprimer differents Instruments, particulierement de *Cythara*. OVIDE entr'autres qui vivoit du temps de l'Empereur Auguste se sert du mesme terme dans son troisiéme Livre *de Arte amandi*. Lors qu'il dit.

Nec Plectrum dextrà, Cytharam tenuisse sinistrà
Nesciat arbitrio fœmina docta meo.

ASCONIUS PEDIANUS qui vivoit sous l'Empire de Neron dit que ceux qui jouënt de la Viole occupent leurs mains; Sçavoir, la droite à conduire l'Archet, & la gauche à toucher sur les chordes. *Cum canunt Cytharistæ*, dit-il, *utriusque manus funguntur officio: dextra Plectro utitur, sinistra digitis chordas carpit.*

S. ISIDORE Evesque de Seville en Espagne, qui mourut dans le septiéme Siecle, Livre troisiéme des Origines, renferme tous les Instruments dans le terme de *Cythara*, *plures*, dit-il, *species Cytharæ extiterunt, ut Psalteria, Lyræ, Barbita, &c.* Et cela fait bien voir qu'on ne peut connoistre les Instruments des anciens par les termes, mais seulement par leurs figures, & par la maniere de les toucher, c'est pourquoy si on nomme un Instrument *Psalterium*, ou *Cythara*, & qu'on fasse la peinture de son Jeu semblable à celuy de la Viole, je ne dois point douter de croire que l'Autheur a voulu parler d'une Viole.

ACHILLES TATIUS au Livre premier des Amours de LEUCIPE & CLITOPHON, fait le recit d'un banquet, & dit qu'à la fin du repas, un jeune garçon s'avança avec un Instrument qu'il nomme *Cythara*, & qu'essayant premierement les chordes avec les mains il les fit un peu raisonner, & qu'aprés ayant pris l'Archet, & touché quelque peu les chordes, il accorda sa Voix avec son Instrument.

Pouroit-on dire que l'Instrument dont cét Autheur parle sous le terme de *Cythara* ne soit pas une Viole,& si presentement quelqu'un vouloit faire la peinture d'un homme qui jouë de la Viole, pouroit-il dire autre chose; car si on examine toutes les circonstances de ce passage, on trouvera le veritable caractere d'un Joüeur de Viole. Il essaya premierement les chordes avec les mains & les fit un peu raisonner, cela s'appelle examiner si la Viole est d'accord : il prit en suite l'Archet & toucha quelque peu les chordes, c'est à dire qu'il commença à preluder, & en suite il accorda sa Voix avec son Instrument, ce qui marque le caractere particulier de la Viole.

Je sçay que l'on peut objecter que cét Instrument à Archet dont parlent les Autheurs sous le terme de *Cythara*, estoit une Lyre telle qu'elle estoit cy-devant en usage particulierement chez

les Italiens, & dont le Pere MERSENNE Minime, & le Pere Kircher nous donnent la figure, & nous expliquent la maniere de les toucher : mais il eſt facile de faire voir que les Autheurs diſtinguent le terme de *Cythara* d'avec celuy de *Lyra*.

CASSERIUS dans ſon ſecond Livre *de Vocis Org.* dit poſitivement que les Inſtruments que l'on touche avec un Plectre ou Archet ſont la Lyre & la Viole. *Inſtrumenta quæ Plectro arcuque Sonum edunt ſunt Lyra & Cythara.*

JULES BULENGER parlant de S. Baſile ſur les Pſeaumes dit, que la Viole & la Lyre raiſonnent par la Partie Inferieure avec un Plectre ou Archet. *Cytharæ & Lyræ in imo æs ad Plectrum ſubſonat.*

FABIUS dit que l'Inſtrument que l'on nomme *Cythara* n'avoit que cinq chordes. *Quinque tantum erant Cytharæ Soni, qui deinde ſumma varietate diſtinguebantur cum ab imo ad ſummum omnibus intenta nervis conſentiret*, ce qui ne ſe peut dire de la Lyre, puis que du temps meſme d'Orphée elle avoit ſept chordes, au rapport de S. Iſidore ſur Virgile. *Antiquitus autem Cythara ſeptem chordis erat, unde Virgilius, ſeptem diſcrimina vocum.* Et l'on ſçait que depuis le nombre en a eſté augmenté, ainſi on doit diſtinguer l'Inſtrument que les anciens nomment *Cythara* de la Lyre, & l'on ne peut l'appliquer à aucun autre Inſtrument qu'à

la Viole, qui en ce temps-là n'avoit que cinq chordes.

De plus quand il seroit vray que *Cythara* signifieroit par tout une Lyre, ce qui n'est pas comme nous avons veu, ne peut-on pas dire que c'estoit une Viole; car qu'est-ce qu'une Lyre, si on examine sa figure & la maniere d'en joüer, sinon une Viole imparfaite, qui a disparu aussi-tost que la Viole est venuë à sa perfection, comme l'Aurore disparoist à l'arrivée du Soleil, & de mesme que l'Aurore ne paroist que pour annoncer à l'Univers l'arrivée du Soleil, ainsi on peut dire que la Lyre estoit l'avancouriere de la Viole, & qu'elle n'avoit paru que pour donner une idée de cét Instrument par excellence.

Cependant pour satisfaire ceux qui s'attachent au nom plustost qu'à la chose, il est facile de faire voir que le nom de Viole, n'est pas si nouveau qu'on se l'imagine, & pour cela j'emprunte l'authorité d'un Autheur celebre & irreprochable, qui vivoit il y a plus de mille ans, c'est le venerable BEDE, qui faisant la description de la Voix humaine qu'il appelle l'Instrument naturel, parle en suite de l'Instrument artificiel, & nomme positivement la Viole. Voicy ses termes. *Artificiale vero Instrumentum est, ut Organum, Viola, &c.*

On objectera peut-estre sur le mot *Plectrum* dont ont parlé les Autheurs cy-devant, & l'on dira

dira qu'il ne doit pas estre pris pour un Archet, mais pour un Plectre, dont on se servoit pour fraper sur les chordes, comme on s'en sert encore aujourd'huy pour joüer du *Tympanum* ou *Psalterium*, & qu'il tire son origine de *Plectere*, qui signifie batre ou fraper; Je réponds qu'à la verité il y a eû des Instruments dont on tiroit le Son, en frapant dessus avec un Plectre, mais que les Poëtes & les Autheurs se sont presque toûjours servy du mot *Plectrum* pour dire un Archet: De plus quand il seroit vray que *Plectrum* ne signifieroit pas un Archet, il seroit toûjours vray de dire que ceux qui se sont servis du Plectre le faisoient ainsi, parce qu'ils n'avoient pas connoissance de l'usage du crin, outre que nous avons veu que l'Archet tel que nous l'avons aujourd'huy estoit en usage parmy les premiers Hebreux, & qu'ainsi ce n'est pas une nouveauté.

Cependant il faut avoüer que la Viole paroist un Instrument assez nouveau en France, parce qu'il y a peu de temps qu'elle y est estimée, mais cela ne doit pas prejudicier à son antiquité, puis qu'il est vray de dire que les autres Nations en ont eû connnoissance devant nous; car elle a passé des Egyptiens aux Grecs, des Grecs aux Italiens, & des Italiens aux Anglois qui ont commencé les premiers à composer & à joüer des

pieces d'harmonie ſur la Viole, & qui en ont porté la connoiſſance dans les autres Royaumes, tels qu'on eſté VVALDERAN à la Cour de Saxe, BOUDLER à la Cour d'Eſpagne, JOUNG auprés du Comte d'Inſpruk, PREIS à Vienne, & pluſieurs autres en differents endroits; ainſi elle a paſſé des Anglois aux Allemans & aux Eſpagnols, & nous pouvons dire que nous ſommes les derniers qui en avons joüé; mais auſſi que c'eſt aux François à qui la Viole doit ſa perfection, comme nous verrons cy-aprés.

Les Egyptiens, qui comme nous avons veu, ont eſté les premiers qui ſe ſont addonnez à la Muſique & aux Inſtruments aprés le Deluge, ont communiquez cét eſprit à leurs deſcendants; car PIERRE BELLON en ſes obſervations dit que les Egyptiens ont des Violes qui n'ont qu'une chorde ou deux, & que leurs chordes ſont de crin de Cheval, ſimples, ſans eſtre torſes, de maniere que l'Archet & la Viole ſont garnis de la meſme façon: le Manche de leurs Violes eſt fort long, le chevalet n'eſt ſoûtenu d'aucune table, mais ſeulement de la peau d'un Poiſſon que les Grecs modernes appellent *Glavis*, & que l'on prend dans le Nil: cette peau eſt colée par deſſous, & le reſte du corps de cét Inſtrument eſt fait comme une boëſte plate, d'où il ſort un fer fort long qu'ils fichent dans la terre pour en joüer

plus facilement, & cela nous fait voir que la Viole eſt en uſage depuis long-temps en Egypte, quoy que d'une maniere fort imparfaite.

Les premieres Violes dont on a joüé en France eſtoient à cinq chordes & fort grandes, leur uſage eſtoit d'accompagner : le chevalet eſtoit fort bas & placé au deſſous des oüyes, le bas de la touche touchoit à la table, les chordes eſtoient fort groſſes, & ſon accord eſtoit tout par Quartes ; Sçavoir la Chanterelle en *C Sol Vt*, la Seconde en *G Ré Sol*, la Tierce ou Troiſiéme en *D La Ré*, la Quatriéme en *A Mi La*, & la cinquiéme qu'ils appelloient Bourdon eſtoient en *E Si Mi*. La figure de cette Viole aprochoit fort de la Baſſe de Violon.

Dans la ſuite on a changé cette figure en celle des Violes, dont nous nous ſervons aujourd'huy, à la reſerve du Manche ; car il eſtoit rond & maſſif, & trop panché ſur le devant, outre que l'Inſtrument eſtoit fort grand, en ſorte que le Pere Merſenne dit que l'on pouvoit enfermer de jeunes Pages de la Muſique dedans pour chanter le Deſſus, pendant que l'on joüoit la Baſſe, & il dit de plus que cela a eſté pratiqué par le nommé GRANIER devant la Reyne Marguerite, où il joüoit la Baſſe & chantoit la Taille, pendant qu'un petit Page enfermé dans ſa Viole chantoit le Deſſus.

Quand on changea la Viole de figure, on y ajoûta une ſixiéme chorde, & on changea l'accord comme il eſt aujourd'huy ; Sçavoir, la Chanterelle en *D La Ré*. La Seconde en *A Mi La*. La Tierce ou Troiſiéme en *E Si Mi*. La Quatriéme en *C Sol Vt*. La Cinquiéme en *G Ré Sol*. La Sixiéme en *D La Ré ;* de ſorte que ſon accord eſtoit une Tierce entre Quatre Quartes, & cét accord eſt eſtimé le plus parfait, parce qu'il eſt plus propre à imiter la Voix qu'aucun autre. Les Eſtrangers pratiquent pluſieurs autres manieres d'accorder, parce que ne connoiſſant point le beau tour du Chant, ils ſont obligez pour ſe ſatisfaire d'inventer tout ce qui peut contribüer à la varieté de l'Harmonie : mais ſi on ne conſidere la Viole que par cette foule d'accords, il faut avoüer que les Eſtrangers l'emportent ſur nous ; parce que leurs differentes manieres d'accorder la Viole ſont plus propres à compoſer & à executer les Pieces d'une grande Harmonie, au lieu que noſtre maniere d'accorder eſt plus ſterile pour la Compoſition des Pieces d'Harmonie, & plus difficile pour leur execution : mais auſſi il eſt certain que la tendreſſe du Jeu des François dans l'imitation de la Voix, l'emporte ſur cette quantité d'accords, & ſur ces diminutions ſurprenantes des Anglois, où l'on admire plus l'addreſſe que le bon goût, & qui ſont un foible ſupplément

de la delicateſſe que demande la perfection du Jeu de la Viole.

On a mis en uſage pendant quelques temps trois autres Parties de Viole de differentes grandeurs. L'une un peu moindre que la Baſſe pour ſervir de Taille, une autre un peu moindre que la Taille pour ſervir de Haute-Contre; & enfin une peu moindre que la Haute-Contre pour ſervir le Deſſus, & avec ſes quatre Inſtruments repreſenter les quatre Parties des Voix, ce qui avoit eſté pratiqué long-temps auparavant en Italie, où l'on accordoit les Quatre Parties de Viole: Sçavoir, la Taille & la Haute-Contre à l'Uniſſon, une Quinte plus haut que la Baſſe, & le Deſſus une Quarte plus haut que la Taille & la Haute-Contre, c'eſt à dire à l'Octave de la Baſſe.

Quand ces Quatre Parties de Viole eſtoient en uſage en France, on accordoit la Taille une Quarte plus haut que la Baſſe, la Haute-Contre une Quarte plus haut que la Taille, & le Deſſus un Ton plus haut que la Haute-Contre, à l'Octave de la Baſſe.

Les Anciens ont quelquesfois monté leurs Violes de chordes de laton, comme on peut le remarquer ſur le paſſage de Jules Bulenger, que nous avons cité cy-devant, où il fait connoiſtre par le mot *es*, que les chordes eſtoient de laton.

Le Pere Kircher dit que les Violes des Anglois estoient cy-devant montées en partie de semblables chordes, & l'on voit encore aujourd'huy une espece de Dessus de Viole montez de chordes de laton, qu'on appelle Viole d'Amour: mais il est certain que ces chordes font un meschant effet sous l'Archet, & qu'elles rendent un Son trop aigre; c'est pour cela que les François ne se sont jamais servy de pareilles chordes, quoy que quelques-uns en ayent voulu faire l'essay, mais ils se sont attachez à chercher tout ce qui estoit capable de porter cét Instrument à la perfection où il est; car ceux qui font les Violes les ont reduites à une grandeur commode pour les tenir entre les Jambes, d'où vient qu'on les appelle Violes de Jambe, pour les distinguer de cette grande Basse de Viole dont nous avons parlé cy-devant.

Il est vray que les Anglois ont reduit leurs Violes à une grandeur commode, devant les François, comme il est facile d'en juger par les Anciennes Violes d'Angleterre, dont nous faisons une estime particuliere en France: mais aussi il faut avoüer que les Faiseurs d'Instruments François ont donné la derniere perfection à la Viole, lors qu'ils ont trouvé le secret de renverser un peu le Manche en arriere, & d'en diminüer l'espaisseur; car par ce moyen les Maistres

qui joüent de cét Instrument executent avec beaucoup plus de facilité, & il n'y a point de Viole d'Angleterre, où l'on ne soit obligé de faire mettre un Manche à la Françoise pour s'en servir commodément.

Les premiers hommes qui ont excellé en France dans le Jeu de la Viole ont esté Messieurs MAUGARD & HOTMAN, ils estoient également admirables, quoy que leurs caracteres fussent differents; car le premier avoit tant de science & d'execution, que sur un Sujet de cinq ou six notes qu'on luy donnoit sur le champ, il le diversifioit en une infinité de manieres differentes, jusqu'à épuiser tout ce que l'on y pouvoit faire, tant par accords que par diminutions; & le second est celuy qui a commencé en France à composer des Pieces d'Harmonie reglées sur la Viole, à faire de beaux Chants, & à imiter la Voix, en sorte qu'on l'admiroit souvent davantage dans l'execution tendre d'une petite Chansonnette, que dans les Pieces les plus remplies & les plus sçavantes. La tendresse de son Jeu venoit de ces beaux coups d'Archet qu'il animoit, & qu'il adoucissoit avec tant d'adresse & si à propos, qu'il charmoit tous ceux qui l'entendoient, & c'est ce qui a commencé à donner la perfection à la Viole, & à la faire estimer preferablement à tous les autres Instruments.

Dans le mesme temps il y avoit encore un Benedictin, homme admirable pour diversifier un Sujet sur le champ en mille manieres surprenantes, que l'on nommoit le Pere ANDRÉ : Le souvenir des choses charmantes qu'il faisoit sur la Viole, le fait encore admirer aujourd'huy des plus Illustres de nostre temps qui l'ont entendu, & qui avouënt que s'il avoit esté d'un estat à faire profession de cét Instrument, il auroit obscurcy tous ceux de son temps.

De tous ceux qui ont appris à joüer de la Viole de Monsieur HOTMAN, on peut dire que Monsieur de SAINTE COLOMBE a esté son Ecolier par excellence, & que mesme il l'a beaucoup surpassé; car outre ces beaux coups d'Archet qu'il a appris de Monsieur HOTMAN, c'est de luy en particulier que nous tenons ce beau port de main, qui a donné la derniere perfection à la Viole, a rendu l'execution plus facile & plus dégagée, & à la faveur duquel elle imite tous les plus beaux agréments de la Voix, qui est l'unique modelle de tous les Instruments : C'est aussi à Monsieur de SAINTE COLOMBE que nous sommes obligez de la septiéme chorde qu'il a ajoûtée à la Viole, & dont il a par ce moyen augmenté l'estenduë d'une Quarte. C'est luy enfin qui a mis les chordes filées d'argent en usage en France, & qui travaille continuellement à re-

chercher tout ce qui eſt capable d'ajoûter une plus grande perfection à cét Inſtrument, s'il eſt poſſible. On ne peut pas auſſi douter que c'eſt en ſuivant ſes traces que les plus habiles de ce temps ſe ſont perfectionnez, particulierement Monſieur MARAIS, dont la ſcience & la belle execution le diſtinguent de tous les autres, & le font admirer avec juſtice de tous ceux qui l'entendent. Tous ceux enfin qui ont l'avantage de plaire, en ont l'obligation aux principes de Monſieur de SAINTE COLOMBE, & ſi quelqu'un vouloit chercher la perfection du Jeu de la Viole par d'autres moyens il s'en éloigneroit, en ſorte qu'il ne la trouveroit jamais.

TRAITÉ DE LA VIOLE.

PREMIERE PARTIE.

Comment il faut placer la Viole, porter la main, tenir & conduire l' Archet.

IL m'a toûjours ſemblé que c'eſtoit une choſe inutile de vouloir enſeigner par écrit la maniere de placer la Viole, de porter la main, & de tenir & conduire l'Archet; parce qu'il eſt difficile de comprendre ces choſes par une ſimple lecture, & encore plus de les pratiquer ſans le ſecours d'un Maiſtre, car l'experience journaliere nous fait ſenſiblement connoiſtre le contraire, puis que les Maiſtres avec tout leur ſçavoir & leurs ſoins ont bien de la peine à les faire pratiquer à leurs Ecoliers, ſuivant les Regles de l'Art, particulierement dans les commencemens.

De plus comme on a déja entretenu le Public de ces choſes, il ſembloit que je devois me diſpenſer de les produire en cét ouvrage. Cependant parce qu'on ne doit rien obmettre dans un Traité des choſes qui regardent preciſément l'Art dont on veut donner des Regles, & que pluſieurs perſonnes trouveroient que ce ſeroit un deffaut de n'en pas parler, j'ay crû eſtre obligé de paſſer par deſſus toutes les conſiderations qui ſembloient devoir m'en empeſcher.

CHAPITRE PREMIER.

La maniere de placer la Viole.

LA premiere choſe qu'il faut obſerver pour placer la Viole eſt, de prendre un Siége commode qui ne ſoit ny trop haut ny trop bas; ce n'eſt pas pourtant que tous ceux qui jouënt de la Viole doivent s'aſſujetir à cette regularité; car il faut s'accoûtumer à jouër ſur toutes ſortes de Siéges, ſuivant les lieux où l'on ſe rencontre, pour ne pas faire paroiſtre des difficultez ridicules, lors que faute d'un Siége proportionné à ſa taille on voudroit s'exempter de jouër, mais il eſt certain que dans les commencemens il eſt bon de ſe ſervir d'un Siége commode.

La ſeconde choſe eſt, qu'il faut s'aſſeoir ſur le

bord du Siége, afin que le corps eſtant dans l'équilibre on puiſſe jouër librement, & d'une maniere plus degagée.

La troiſiéme choſe eſt, de prendre la Viole de la main gauche par le talon du Manche proche le corps de la Viole, & non pas par le milieu du Manche, où l'on ſeroit ſouvent expoſé à mettre les Touches en deſordre, comme il arrive aſſez ordinairement.

La quatriéme choſe eſt, qu'il faut placer la Viole entre les deux gras des jambes, un peu plus haut ou plus bas ſelon la taille des perſonnes, la hauteur du Siége & la grandeur de l'Inſtrument; alors il faut la tourner un peu en dedans, & éloigner un peu le Manche de la teſte à coſté, & l'avancer un peu ſur le devant. La pointe des pieds doit eſtre tournée en dehors, particulierement la pointe du pied gauche, qui doit eſtre plus tournée en dehors que celle du pied droit, & avancer un peu plus en devant; & il faut que les deux pieds ſoient à plat, & jamais ne les coucher ny l'un ny l'autre ſur le coſté, ny lever le talon.

CHAPITRE II.

La maniere de porter la main.

LE Port de main consiste à la porter vers le haut du Manche où sont les Touches, en arondissant le poignet & les doigts, alors il faut placer le pouce derriere le Manche, directement sous le doigt du milieu, approchant du bord du Manche du costé gauche; car c'est une Regle pratiquée generalement de tous les Maistres, de placer toûjours le pouce sous le doigt du milieu.

Il faut icy prendre garde que la Viole soit si ferme entre les jambes que la main ne soit pas occupée à la soûtenir, au lieu qu'elle doit estre toûjours libre pour agir, outre que quelquefois on est obligé de tenir le pouce en l'air, comme quand on pratique la langueur; car si alors la Viole n'estoit pas ferme entre les jambes, elle tomberoit sur l'épaule. Il n'y a qu'une seule occasion où l'on doit avancer la Viole en devant avec le pouce, c'est lors qu'on est obligé de jouër sur les grosses chordes; car si on ne le faisoit pas on seroit obligé de retirer le corps & de se gesner, outre que la posture seroit desagreable, & lors qu'on veut la remettre en sa premiere situation

on la retire avec les doigts qui ſont placez ſur la Touche.

Quand on veut placer les doigts il les faut mettre proche les Touches & jamais deſſus, & preſſer la chorde avec le doigt; parce que quand on appuye legerement, l'Archet ne peut pas tirer le Son de la Viole.

Il faut toûjours appuyer ſur les chordes de la pointe du doigt, & jamais du plat, ſi ce n'eſt lors que quelque accord oblige de coucher le premier doigt.

Suivant ce que nous venons de dire, on peut remarquer qu'il n'y a qu'une maniere de porter la main pour jouër de la Viole, & que cette maniere eſt naturelle; cependant on a donné un Avertiſſement au Public depuis quelque temps, par lequel on veut faire croire qu'il y a deux Ports de main neceſſaires pour la perfection du Jeu de la Viole, & que tous les Maiſtres, par un abus general, pechent contre cette Regle, excepté l'Autheur de l'Avertiſſement. Je dis tous les Maiſtres, parce que tous ne connoiſſent & ne pratiquent qu'une maniere de porter la main; & que Monſieur de SAINTE COLOMBE n'a jamais enſeigné, ny pratiqué que celle dont j'ay parlé cy-devant. Ainſi c'eſt mal à propos que l'Autheur de l'Avertiſſement veut embarraſſer le Public de deux pretendus Ports de main; comme auſſi

c'eſt ſans fondement qu'il nous rapreſente qu'on les pratique ſur le Luth, le Thuorbe & la Guitarre; car outre qu'il y a une grande difference entre la maniere de tenir le Luth, le Thuorbe & la Guitarre, & celle de tenir la Viole, ce qui fait connoiſtre qu'il doit y avoir auſſi quelque difference dans la maniere de porter la main, c'eſt qu'il eſt certain que le jeu de la Viole ne tire point ſon origine des Inſtrumens a pincer, parceque ſon carractere eſt beaucoup different & que l'avantage que luy donne l'Archet de tenir les Sons, la diſtingue de leur carractere qui eſt beaucoup inferieur au ſien, puis qu'il approche plus prés de la voix qu'aucun autre Inſtrument. De plus ſi l'on examine le Port de main des Inſtrumens a pincer, on connoiſtra viſiblement qu'il eſt beaucoup different de celuy de la Viole, ou la main eſt preſque toûjours eſtenduë & ou elle occupe le plus ſouvent cinq touches, ce qui n'arrive jamais ou tres-rarement aux Inſtrumens a pincer, ou la main eſt plus ramaſſée; ce qui fait que ceux qui en joüent ont preſque toûjours le pouce ſous le premier doigt, au lieu qu'à la Viole on le place ſous le doigt du milieu. Je ne dis pas cependant qu'on ne ſoit pas quelquefois obligé de mettre le pouce ſous le premier doigt pour l'execution facile de quelques accords: mais comme ce n'eſt pas une choſe ordinaire com-

me de tenir le pouce ſous le doigt du milieu, & que cette maniere n'a jamais eſté conſiderée comme un ſecõd Port de main, il ſemble que l'Autheur de l'Avertiſſemẽt n'a pas dû traiter les Maîtres d'ignorants parce qu'ils ne reconnoiſſent pas deux Ports de main dans le jeu de la Viole. Il dira peut-eſtre qu'il y a des Maîtres qui non-ſeulemẽt ne reconnoiſſent pas ſes deux prétendus Ports de main, mais auſſi qui ne les pratiquent pas, c'eſt a dire qui ne placent pas leur pouce ſous le premier doigt quand il le faut : Mais on peut répondre que cela n'eſt pas croyable parce que c'eſt une choſe qui ſe pratique naturellement & quand meſme ce qu'il dit ſeroit vray, ce n'eſt pas une raiſon pour dire qu'il s'eſt gliſſé des abus dans le jeu de la Viole : Car il n'y a point d'Art dans le monde ou l'on ne trouve des perſonnes qui ne ſont pas tout a fait regulieres, & l'on ne dit pas pour cela qu'il ſe ſoit gliſſé des abus dans l'Art.

CHAPITRE III.

La maniere de tenir & conduire l'Archet.

IL faut prendre l'Archet de la main droite, en mettant le doigt du milieu ſur le crin en dedans, le premier doigt couché ſoûtenant le bois,

& le pouce eſtant droit & appuyé deſſus vis à vis le premier doigt, la main eſtant éloignée de la hauſſe environ de deux ou trois doigts.

Pour conduire l'Archet, il faut que le poignet ſoit avancé en dedans, & commençant à pouſſer l'Archet par le bout, le poignet doit accompagner le bras en obeïſſant; c'eſt à dire que la main doit avancer en dedans, & quand on tire il faut porter la main en dehors, toûjours en accompagnant le bras ſans tirer le Coude; car on ne doit pas l'avancer quand on pouſſe, ny le porter en arriere quand on tire.

J'ay dit qu'il faut commencer à pouſſer l'Archet par le bout; parce que ſi on commence par le milieu le coup d'Archet ſera ſouvent trop court & trop ſec, le bras n'aura pas aſſez de force, & l'on ne poura pas tirer un beau Son de la Viole; comme auſſi en tirant l'Archet, ſi on commence par le milieu, il arrivera la meſme choſe, c'eſt pourquoy ſi en pouſſant on eſt obligé de commencer par le bout de l'Archet, on doit en tirant commencer le plus proche de la main que l'on peut ſans ſe geſner, pour s'accouſtumer aux grands coups d'Archet, ſans quoy l'Inſtrument ne peut pas faire ſon effet, & il faut quand on pouſſe, ou qu'on tire un coup d'Archet, en avoir toûjours de reſte.

Il eſt vray que ſelon les differents mouve-

ments & la valeur des Notes, on eſt ſouvent obligé à commencer le Tiré par le milieu de l'Archet, & meſme vers le bout, à cauſe de la viſteſſe de l'execution que la meſure & le mouvement demandent : mais il n'eſt jamais permis quand on pouſſe de commencer par un autre endroit que par le bout, & il eſt preſqu'impoſſible de bien executer autrement.

Il faut quand on jouë que le bois de l'Archet panche un peu en bas, afin que la main ſe porte naturellement & ne ſoit pas contrainte, & il faut auſſi prendre garde qu'il ne panche pas trop, de peur que touchant ſur les chordes cela ne faſſe un mauvais effet.

Pour tirer un Son net, il faut toucher avec l'Archet ſur les chordes à trois ou quatre doigts environ du Chevalet; car quand on touche plus bas le Son que l'on en tire eſt deſagreable, & quand on touche plus haut, on eſt toûjours en danger de toucher pluſieurs chordes enſemble, & meſme il eſt fort difficile de l'empeſcher, parce que les chordes y obeïſſent trop ſous l'Archet.

CHAPITRE IV.

La maniere d'accorder la Viole.

IL n'y a qu'une maniere d'accorder la Viole en France, pour les raisons que nous avons dit dans la Dissertation sur son origine, c'est pourquoy il est facile de l'apprendre en peu de temps.

Pour en donner les moyens faciles, il faut repeter ce que nous avons déja dit; Sçavoir, que de chaque chorde à la prochaine il doit y avoir l'Intervale d'une Quarte, excepté de la Quatriéme à la Troisiéme, où l'Intervale doit estre seulement d'une Tierce. Que la Chanterelle est en *D La Ré*, la Seconde en *A Mi La*, la Troisiéme en *E Si Mi*, la Quatriéme en *C Sol Vt*, la Cinquiéme en *G Ré Sol*, la Sixiéme en *D La Ré*, & la Septiéme en *A Mi La*.

Pour les accorder, lors que l'on n'est pas obligé de s'assujetir à un autre Instrument, il faut commencer par *C Sol Vt*, qui est la chorde du milieu, & la monter à un Ton raisonnable, en sorte que la Chanterelle ne soit point forcée, ce qui la feroit sifler sous l'Archet, & la mettroit en danger de se rompre; comme aussi que la grosse chorde puisse faire entendre & distinguer facilement ses Sons.

Quand cette chorde du milieu eſt montée, il faut poſer le troiſiéme doigt à la quatriéme Touche de la meſme chorde, & monter la troiſiéme chorde à l'Uniſſon; c'eſt à dire que les deux chordes l'une touchée & l'autre à l'ouvert faſſent entendre le meſme Son.

Il faut en ſuite poſer le petit doigt à la 5me Touche de la 3me chorde, & monter la ſeconde chorde à l'Uniſſon. Il faut faire la meſme choſe pour accorder la Chanterelle ſur la ſeconde.

Les quatre premieres chordes eſtant ainſi d'accord, il faut poſer le petit doigt à la 5me Touche de la 5me chorde, & la monter juſqu'à ce qu'elle ſoit à l'Uniſſon de la Quatriéme à l'ouvert. Il en faut faire de meſme de la 6me chorde, pour l'accorder ſur la 5me à l'ouvert, & de la 7me pour l'accorder ſur la 6me à l'ouvert.

Cette maniere d'accorder la Viole, s'appelle l'accord par Uniſſons, qui eſt le plus facile, mais qui n'eſt pas toûjours bien ſeur, à moins que les chordes ne ſoient parfaitement juſtes, & que les Touches ne ſoient bien placées; car ſi les chordes ſont fauſſes, ou ſi eſtant juſtes elles portent leurs Sons trop haut ou trop bas ſur quelque Touche, il eſt comme impoſſible d'accorder la Viole juſte par Uniſſons dans les commencemens.

On peut accorder la Viole par Quartes, &

c'eſt la maniere ordinaire des Maiſtres qui diſtinguent facilement la juſteſſe de cét Intervalle en touchant deux chordes à l'ouvert.

On peut encore accorder la Viole par Quintes & par Octaves, mais il eſt certain que la veritable maniere de bien accorder eſt de ſe ſervir de toutes ces manieres l'une aprés l'autre, comme d'un moyen infaillible pour connoiſtre le deffaut des chordes, pour y remedier quand la choſe eſt poſſible, en avançant ou retirant un peu les Touches.

Ceux qui apprennent par Tablature doivent ſuivre la meſme maniere d'accorder par Uniſſons, comme ils ſont marquez dans leur Manche, ſçavoir accorder l'A de la 3 me chorde ſur l'E de la 4 me à l'Uniſſon. L'A de la Seconde ſur l'F de la 3 me, & la Chanterelle ſur l'F de la Seconde. il faut en ſuite accorder l'F de la 5 me chorde ſur l'A de la 4 me; l'F de la 6 me ſur l'A de la 5 me, & l'F de la 7 me ſur l'A de la Sixiéme : car pour les autres manieres il n'y a que ceux qui ſçavent la Muſique qui s'en puiſſent ſervir; je parle de ceux qui commencent.

Ceux qui apprennent par Tablature ſont ſujets à pluſieurs autres accords, quand ils veulent jouër les Pieces des Eſtrangers, & l'on ne peut pas en donner des Regles; parce que chaque Maiſtre en invente à ſa fantaiſie, ſelon les dif-

ferents Modes qu'il veut traiter.

Au regard de l'accord par Musique, quand on est obligé dans les Concerts de s'assujetir à d'autres Instruments, on commence ordinairement à accorder la Viole par la seconde chorde, que nous appellons *A Mi La*.

CHAPITRE V.

Des Chordes, & de l'Archet.

ON débite depuis peu un petit Livret, qui parlant de la Viole dit, qu'il faut que les Violes soient montées de chordes menuës, mais mon sentiment n'est pas que toutes les Violes doivent estre montées de cette maniere; car il doit y avoir de la difference entre les chordes d'une Viole qui a un grand Son, & celle dont le Son est plus difficile à tirer, qui semble resister sous l'Archet, & que nous appellons une Viole dure. On peut comparer ces deux caracteres de Viole à deux Chevaux, dont l'un obeït au moindre mouvement de la main, & l'autre est difficile à conduire: Le premier demande un mord qui soit doux; car si on luy en donne un rude il luy gaste la bouche & le rend vicieux, & le second demande un mord rude; car si on luy en donne un trop doux, il est indocile & ne rend pas le

ſervice que l'on ſouhaite. De meſme une Viole qui a un grand Son veut eſtre montée de chordes déliées, & ſi on y met des chordes trop groſſes elle rend moins de Son, & il eſt moins agreable, que ſi elles eſtoient moins groſſes : Comme auſſi une Viole qui a le Son dur, & qui ne rend pas facilement ce qu'on en doit tirer, veut eſtre montée de chordes un peu plus groſſes que celles de la Viole qui a beaucoup de Son, & veut auſſi eſtre touchée avec plus de vigueur ; car ſi on luy donne des chordes trop menuës, & qu'on la traite trop doucement les chordes ne feront que ſifler, & l'Inſtrument ne rendra point de Son.

Le meſme petit Livret dit que pour l'Archet le bois doit eſtre de la Chine, & la monture de crin blanc, parce qu'il eſt plus doux que le noir ; mais il me ſemble que l'on met en uſage pluſieurs ſortes d'autres bois pour faire des Archets, qui ne ſont pas moins bons que le bois de la Chine : J'avouë que les Archets en ſont plus propres, mais il ne faut pas en faire une neceſſité, comme ſi abſolument on ne pouvoit pas trouver d'autres bois pour faire des Archets ; car ſi cela eſtoit, & que l'on n'eût plus de commerce avec les Chinois, il faudroit donc abandonner la Viole : Au regard du crin, il eſt vray que le blanc eſt le plus doux, & qu'il eſt fort propre pour le Deſſus de Viole, mais pour les Baſſes

le crin noir eſt plus propre à tirer le Son que le blanc.

CHAPITRE VI.

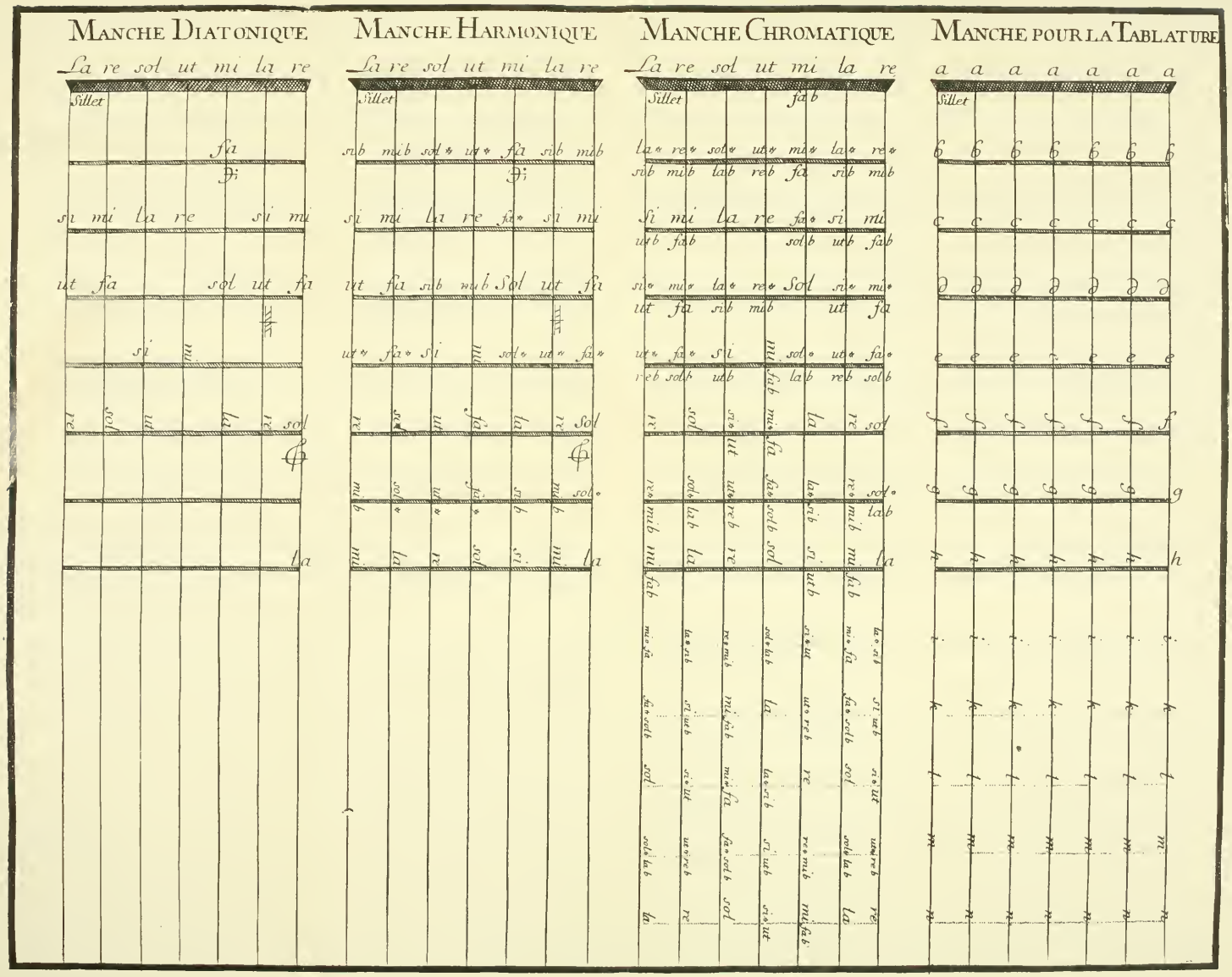
Explication du Manche de la Viole.

LA connoiſſance du Manche de la Viole s'eſtend trop loin, pour le donner dans toute ſon étenduë à ceux qui commencent, c'eſt pourquoy je l'ay diviſé en trois Figures pour la commodité des Ecoliers, & j'en ay ajoûté une quatriéme pour ceux qui veulent apprendre par Tablature.

La premiere Figure eſt un Manche Diatonique, qui contient ſeulement l'ordre des degrez naturels, & les Uniſſons doubles.

La ſeconde Figure eſt un Manche Harmonique, c'eſt à dire composé de Diatonique & de Chromatique, qui contient l'ordre des degrez naturels avec leurs feintes, & les Uniſſons doubles & ſimples qui ſont dans l'eſtenduë des ſept Touches.

La Troiſiéme Figure eſt un Manche Chromatique, c'eſt à dire qui contient l'ordre des degrez naturels avec leurs feintes, & les Tons transpoſez les plus recherchez avec les Uniſſons doubles


MANCHE DIATONIQUE
MANCHE HARMONIQUE
MANCHE CHROMATIQUE
MANCHE POUR LA TABLATURE
La re sol ut mi la re
Sillet

& ſimples dans toute l'étenduë du Diapazon de chaque chorde.

La quatriéme Figure contient la connoiſſance du Manche pour la Tablature, dans toute l'étenduë du Diapazon de chaque chorde.

CHAPITRE VII.

Explication du Manche Diatonique.

DAns le premier Manche que j'appelle Diatonique, pour connoiſtre la maniere de proceder par degrez conjoints, il faut premierement ſçavoir qu'une Note ſeule ne peut jamais former autre choſe qu'un Son, & qu'il faut deux Sons conſecutifs pour former un Ton ou Semiton.

Il faut encore ſçavoir que d'une Note à une autre, ou d'un Son à un autre proche il y a toûjours un Ton, excepté du *Mi* au *Fa*, & du *Si* à l'*Vt*, qui ne ſont que des Semitons : & que du Sillet du Manche à la premiere Touche il n'y a qu'un Semiton, & que les Intervalles de toutes les Touches ne forment chacune qu'un Semiton ; ainſi pour faire un Ton entier il faut toûjours paſſer par-deſſus une Touche, parce qu'il faut deux Intervalles ou deux Semitons pour faire un Ton.

Ces Regles eſtant établies, il faut ſçavoir que la ſeptiéme chorde à l'ouvert s'appelle *A Mi La*; mais comme en *A Mi La* il y a deux Notes, dont la premiere eſt pour le ♭ mol, & la ſeconde pour le ♮ carre, & que l'une & l'autre ſe touchent toûjours au meſme lieu ſur la Viole, il faut ſeulement la nommer *La*, & remarquer que la ſeule difference de ces deux Modes ſur la Viole, auſſi bien que ſur tous les autres Inſtruments, ſe marque ſur le *Si*; car quand le ♭ mol domine, du *La* au *Si*, il n'y a qu'un Semiton, comme on peut le voir dans le Manche Harmonique, & quand le ♮ carre domine, du *La* au *Si*, il y a un Ton. C'eſt pourquoy pour proceder par degrez conjoints ſuivant l'ordre de la Muſique, il faut commencer par la ſeptiéme chorde à l'ouvert, qui s'appelle *La*, & mettant en ſuite le premier doigt ſur la ſeconde Touche de la meſme chorde, on marque le Son du *Si*, parce que du *La* au *Si* il y a un Ton, en ſuite on met le ſecond doigt ſur la 3me Touche de la meſme chorde, qui marque le Son de l'*Vt*, & qui ne forme qu'un Semiton, & aprés cela on met le petit doigt ſur la 5me Touche, qui marque l'Uniſſon de la 6me chorde à l'ouvert, que l'on nomme *Ré*, & qui forme un Ton; on monte ainſi de chorde en chorde, & de Touche en Touche, obſervant toûjours les Intervalles des Tons & des Semi-

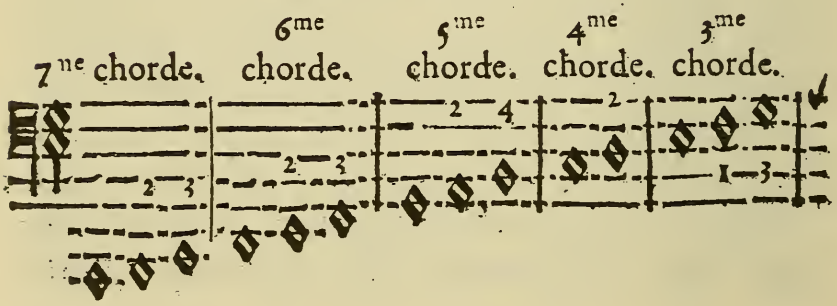
tons, & commençant toûjours par la chorde à l'ouvert, jusqu'à ce qu'on soit parvenu à la 7me Touche de la Chanterelle. Il faut en suite descendre par les mesmes degrez que l'on est monté, commençant toûjours chaque chorde en descendant par l'Unisson, jusqu'à ce qu'on soit parvenu à l'ouvert de la 7me chorde, par où on avoit commencé pour monter.

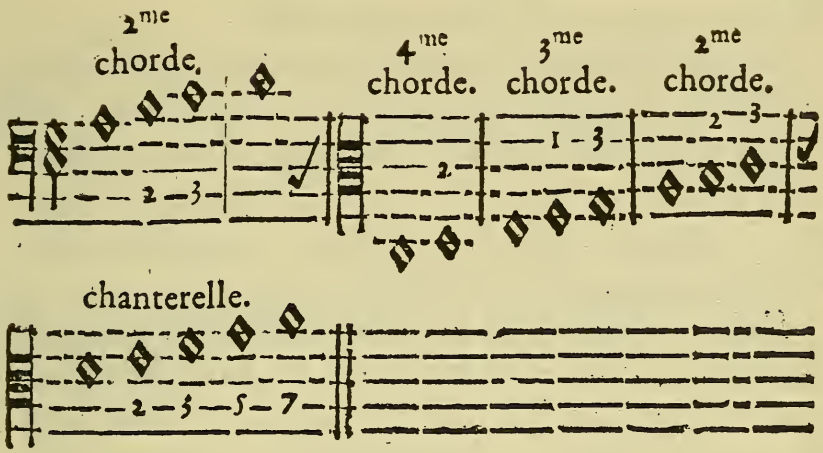
Les Unissons sont marquez par une écriture couchée, afin qu'on puisse mieux les distinguer, & les trois Clefs de la Musique sont placées sur le Manche aux endroits où elles dominent, afin de connoistre où l'on doit toucher toutes sortes de Notes, & particulierement pour mieux comprendre où il faut toucher toutes les Notes du Manche, suivant la Demonstration que nous en donnons cy-aprés, où l'on voit que le *Fa* de la Clef d'*F Vt Fa* se touche sur la premiere Touche de la Troisiéme chorde, & que l'*Vt* de la Clef de *C Sol Vt* se touche sur la Troisiéme Touche de la seconde chorde. Et afin qu'il ne reste aucune difficulté dans la connoissance du Manche de la Viole, j'ay separé, dans l'ordre des Notes qui suivent l'étenduë du Manche, celles qui appartiennent à chaque chorde, avec des chifres sur les Notes, qui marquent précisement les Touches où l'on doit les toucher. Il faut remarquer que les premiers Sons de chaque chorde

n'ont point de chifres, parce qu'on les doit toucher à l'ouvert; cependant on peut les toucher à l'Uniſſon ſur la chorde prochaine du coſté droit, quand le Jeu le permet.

Il faut encore remarquer, que ſouvent on eſt obligé de ſe ſervir de la Clef de *C Sol Vt*, particulierement dans les Pieces d'Harmonie, pour éviter la multiplication des lignes qui embarraſſeroit la veuë, & comme les Notes qui appartiennent à chaque chorde y ſont ſeparées, & que les chifres qui font connoiſtre les Touches y ſont auſſi marquez, on connoiſtra facilement ſon étenduë ſur le Manche de la Viole, & le raport que la plus grande partie de ſes Notes peuvent avoir ſur le Manche avec la Clef d'*F Vt Fa*.

DEMONSTRATION DE L'ORDRE des Notes, ſuivant l'étenduë du Manche Diatonique.





CHAPITRE VIII.

Explication du Manche Harmonique.

LE ſecond Manche que nous appellons Harmonique ou Diatonico-chromatique, contient comme nous avons dit, l'ordre des degrez naturels avec leurs feintes, je veux dire les Semitons qui arrivent par accident au moyen du ♭ mol, du ♮ carre & du Dieze.

Ce Manche renferme tout ce que nous avons dit du Manche Diatonique, & de plus il contient les Uniſſons ſimples qui ſe peuvent trouver dans l'étenduë des Touches, tant des degrez naturels, que des feintes, & ces Uniſſons ſont

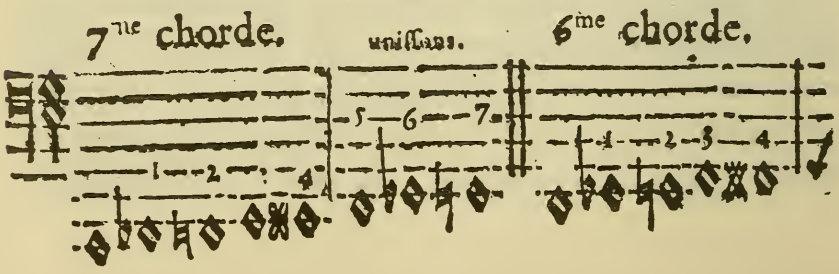
marquez par une écriture couchée.

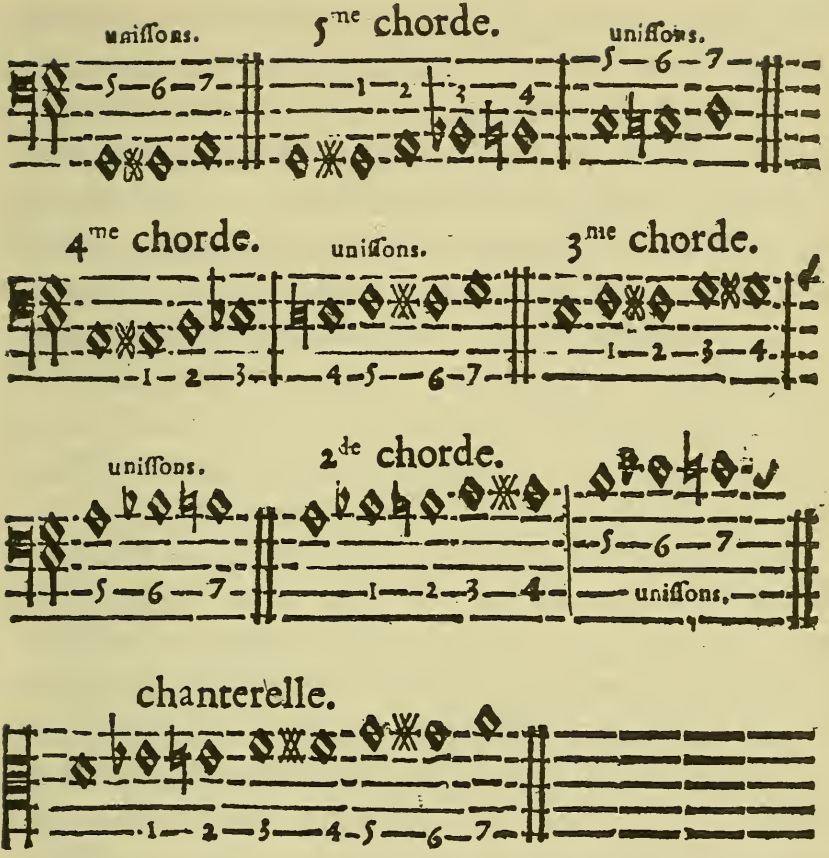
De plus dans la Demonſtration de l'ordre des Notes ou des Sons que contient ce Manche, les Notes qui appartiennent à chaque chorde y ſont auſſi ſeparées, & les Touches de chaque Note ſont marquées par des chifres, excepté celles que l'on doit toucher à l'ouvert.

Il faut remarquer dans ce Manche, & dans le ſuivant, que toute Note qui eſt precedée d'un ♭ veut eſtre touchée à une Touche plus haut que ſon naturel, & que toute Note qui eſt marquée d'un Dieze veut eſtre touchée à une Touche plus bas qu'à ſon naturel.

Il faut encore remarquer dans ce Manche, & dans le ſuivant, que le ♮ carre qui eſt marqué dans la Demonſtration de l'ordre des Notes, marque ſeulement le degré, ou le Son naturel de la Note ſuivante, à cauſe de la precedente qui eſt dominée par un ♭ mol.

DEMONSTRATION DE L'ORDRE des Notes, ſuivant l'étenduë du Manche Harmonique.





CHAPITRE IX.

Explication du Manche Chromatique.

LE Troisiéme Manche que nous appellons Chromatique, contient l'ordre des degrez

Naturels, les Feintes & les Unissons doubles & simples dans l'étenduë des Touches que contient le Manche precedent : mais outre cela celuy-cy contient encore les degrez Chromatiques des Tons transposez les plus recherchez dans toute l'étenduë du Diapazon de chaque chorde, en supposant cinq Touches au delà de la Septiéme.

Ce Manche donne une grande facilité pour connoistre tout ce que l'on peut faire sur le Manche de la Viole sur toutes sortes de Tons, tant naturels que transposez, pour la composition des Pieces, & pour leur execution.

Je nomme ce Manche Chromatique pour le distinguer des autres, & pour faire connoistre qu'il contient les degrez Chromatiques les plus recherchez que l'on puisse trouver dans les Musiques les plus difficiles & les plus transposées; car on sçait que le pur Chromatique n'est pas en usage, & il n'est pas question maintenant de faire une Dissertation pour sçavoir s'il est possible ou non, aussi bien que l'Enharmonique dont quelques Autheurs disent avoir entendu l'execution.

Ce Manche est propre pour satisfaire ceux qui ont la curiosité d'aprofondir les choses, & qui ne se contentent pas d'une legere superficie; car il y a des gens qui cherchent autant à satisfaire leur esprit par la connoissance radicale des choses

qu'ils

qu'ils apprennent, qu'à contenter leur oüye par la douceur de l'Harmonie.

Ce Manche eſt propre auſſi pour ceux qui s'attachent au Jeu de l'Accompagnement; parce qu'on y trouve, pour l'execution, tout ce que les Maiſtres Compoſiteurs peuvent faire ſur toutes ſortes de Tons & de Tranſpoſitions.

Dans la Demonſtration de l'ordre des Notes ou des Sons que contient ce Manche, les Notes ou les Sons qui appartiennent à chaque chorde dans l'étenduë du Diapazon y ſont ſeparées, & les Touches ſont marquées ſur chaque Note avec un chifre, excepté celles que l'on doit toucher à l'ouvert.

Il faut prendre garde que le ♮ carre qui eſt marqué dans la Demonſtration des Notes, marque ſeulement le degré naturel de la Note ſuivante, à cauſe du ♭ mol qui domine la precedente.

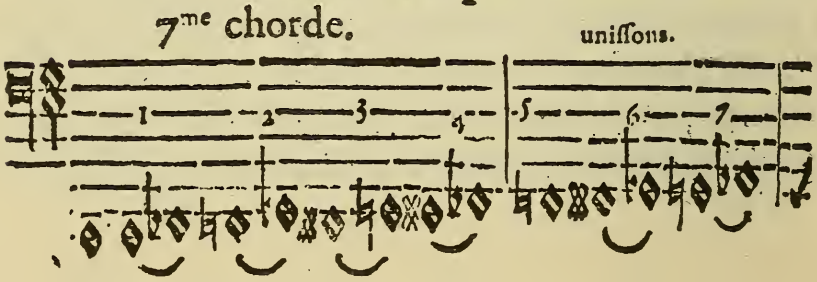
Il faut auſſi remarquer dans cette Demonſtration, que les Notes qui ſont ſous une meſme liaiſon ſe doivent toucher à la meſme Touche, quoy que dans le fond il y ayt quelque difference entre ces deux Sons, au moins d'un *Comma*, ſuivant la ſupputation des Autheurs, qui veulent que le Ton ſoit compoſé de neuf *Comma*; ainſi pour en faire deux Semitons, il y en aura un qui ſera compoſé de cinq *Comma*, & l'autre de Quatre;

c'eſt à dire que le premier ſera un Semiton Majeur, & le ſecond un Semiton Mineur.

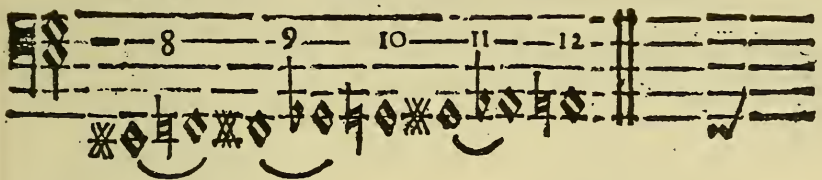
On connoiſt le Semiton Mineur, lors qu'on eſt obligé de faire un Semiton ſans que la Note change de degré, comme lors qu'on procede de l'*Vt* de *C Sol Vt* à ſon Dieze; car ce ſont deux Notes qui ſont toûjours ſur le meſme degré, & l'on connoiſt le Semiton Majeur lors qu'on eſt obligé de faire un Semiton d'une Note à une autre ſur differents degrez, comme quand on procede du Dieze de *C SolVt*, au *Ré* de *D La Ré*.

La difference de ces deux Semitons ſe voit ſenſiblement ſur le Monochorde, & nous connoiſſons la neceſſité d'y en faire, par les Clavecins coupez ou à doubles feintes dont ſe ſervent les Italiens; c'eſt pourtant ce qui ne ſe pratique point en France, & qui cauſe ſouvent de mauvais effets dans les Tons tranſpoſez, où les cadences qui ſe font ſur les feintes ne ſont pas toûjours bien juſtes, particulierement ſur le Clavecin.

DEMONSTRATION DE L'ORDRE des Notes, ſuivant l'étenduë du Manche Chromatique.

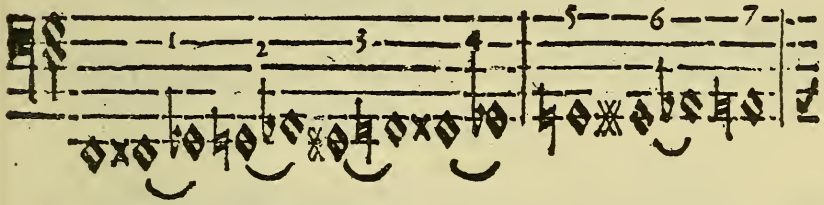


unissons hors des touches

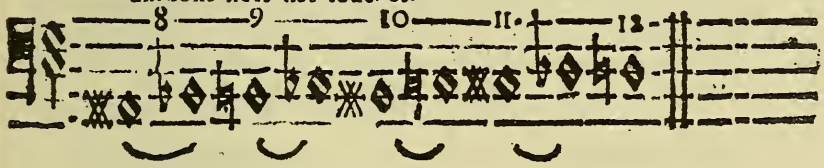


6me chorde.

unissons.

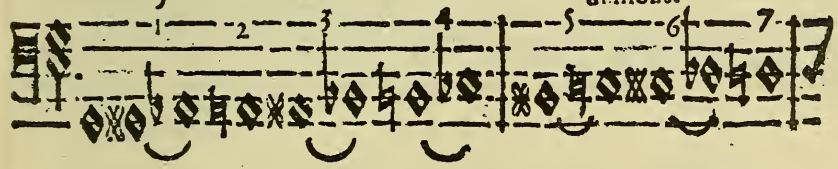


unissons hors des touches.

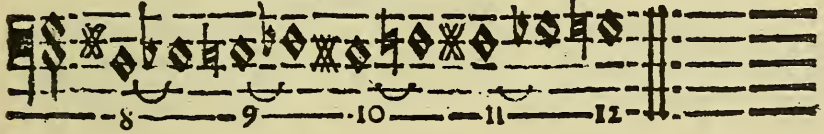


5me chorde.

unissons.

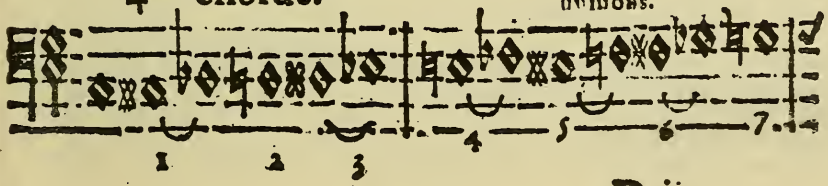


unissons hors des touches.

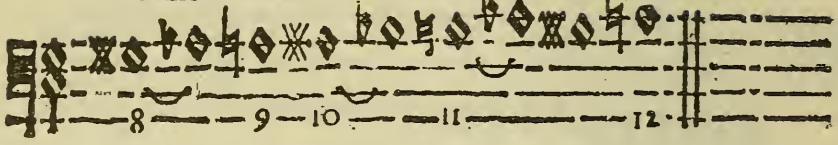


4me chorde.

unissons.

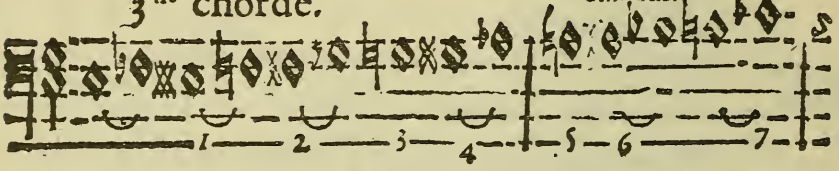


unissons hors des touches.

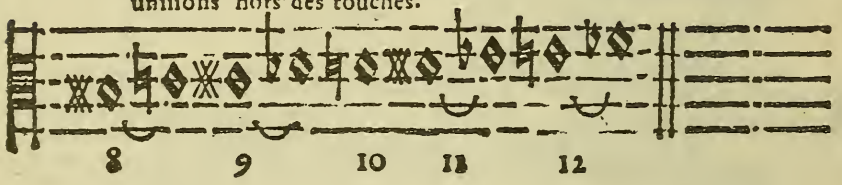


3me chorde.

unissons.

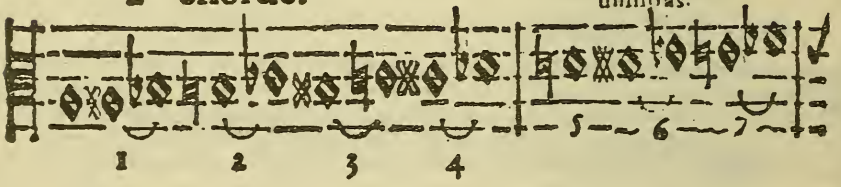


unissons hors des touches.

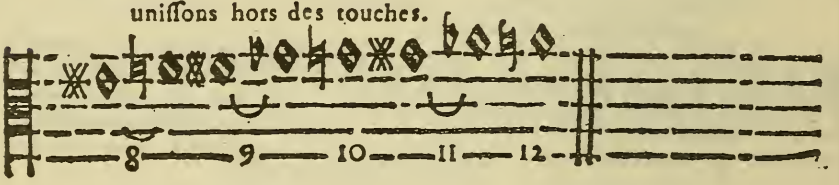


2de chorde.

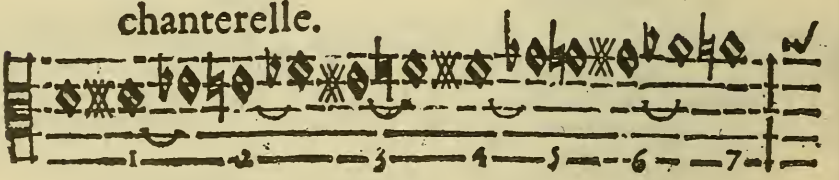
unissons.

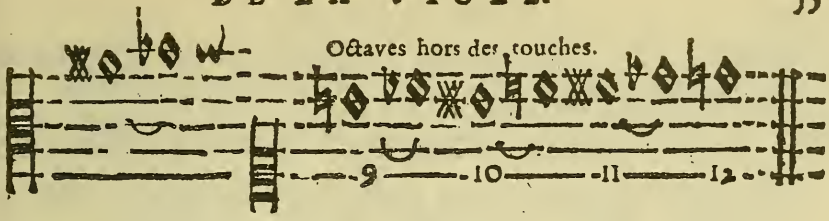


unissons hors des touches.



chanterelle.





CHAPITRE X.

Explication du Manche pour la Tablature.

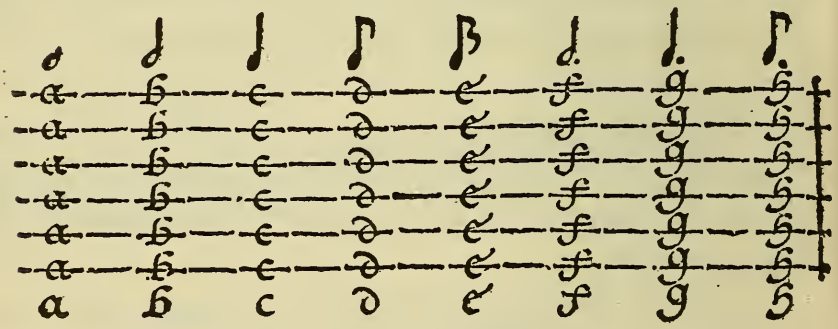
LE Manche de la Tablature eſt facile à concevoir. L'A. marque la chorde à l'ouvert, le B. la premiere Touche, le C. la ſeconde, & ainſi des autres Lettres conſecutivement; & les Lettres qui ſont au delà des Touches ſuppoſent les Touches qui n'y ſont pas, & où l'on eſt ſouvent obligé de toucher juſqu'à l'étenduë du Diapazon de chaque chorde, particulierement de la Chanterelle.

Dans la Demonſtration des Lettres pour la Pratique, qui eſt cy-aprés, il faut remarquer que les ſix Regles repreſentent les ſix chordes, à commencer par la petite que l'on appelle la Chanterelle, & que pour la ſeptiéme qui eſt la plus groſſe, elle ſe connoiſt par les Lettres qui ſont au deſſous de la ſixiéme Regle; & de plus que les Lettres qui ſe ſuivent conjointement

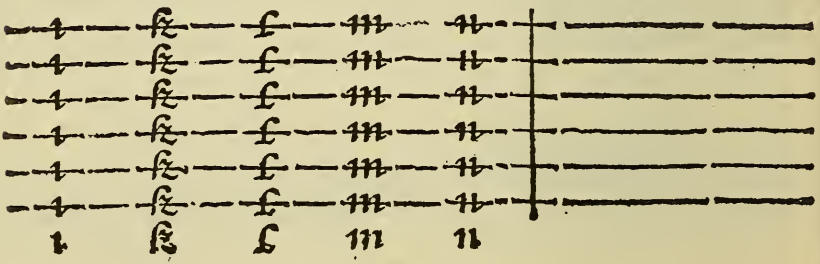
jusqu'à l'N, marquent l'estenduë du Diapazon de chaque chorde.

Il faut encore remarquer que les Notes de Musique qui sont au dessus des Lettres, marquent la valeur des Sons que l'on touche par le moyen des Lettres, & que celles qui n'ont point de Notes pour marquer la valeur de leurs Sons, observent celle de la derniere Note qui en a.

DEMONSTRATION DE L'ORDRE des Lettres suivant l'étenduë du Manche, pour la Tablature.



Hors des Touches.



SECONDE PARTIE.

Explication des differents Jeux de la Viole, & de leurs differents caracteres.

ON peut joüer de la Viole en quatre manieres differentes; Sçavoir, joüer des Pieces de Melodie, joüer des Pieces d'Harmonie ou par Accords, joüer la Basse pendant qu'on chante le Dessus, & cela s'appelle s'accompagner: On peut enfin joüer la Basse dans un Concert de Voix & d'Instruments, & c'est ce qu'on appelle accompagnement. Il y en a un cinquiéme qui consiste à travailler un Sujet sur le champ, mais il est peu en usage; parce qu'il demande un homme consommé dans la Composition & dans l'exercice de la Viole, avec une grande vivacité d'esprit.

Des Tenuës.

Avant que de commencer l'explication & le caractere de ces Jeux differents, il est à propos

de faire connoiſtre qu'il y a *des Tenuës* de bien-ſéance, & *des Tenuës* d'Harmonie. *Les Tenuës* de bien-ſéance conſiſtent à ne lever jamais les doigts qui ſont placez, ſans neceſſité, & lors qu'on peut les tenir occupez ſans forcer la main, parce que la figure la plus agreable ſur la Viole, eſt d'avoir les doigts occupez ; & auſſi parce que ſouvent les doigts ſont placez pour les Notes ſuivantes. *Les Tenuës* d'Harmonie conſiſtent à tenir les Sons qui font Harmonie contre une autre Partie, & qui cauſeroient des Diſſonances ſi on levoit les doigts, outre que ſouvent les doigts ſont portez pour les Notes ſuivantes.

Les Tenuës de bien-ſéance doivent eſtre obſervées dans tous les Jeux de la Viole, & *les Tenuës* d'Harmonie ſont ſeulement pour les Pieces par accords.

CHAPITRE PREMIER.

Du Jeu de Melodie.

LE Jeu des Pieces de Melodie eſt un Jeu ſimple, & qui demande par conſequent beaucoup de delicateſſe & de tendreſſe, & c'eſt en ce Jeu que l'on doit s'attacher plus particulierement à imiter tout ce que la Voix peut faire d'agreable & de charmant, il eſt propre parti-

culierement pour le Dessus de Viole, & aussi pour ceux qui voulant joüer seuls de la Basse de Viole, n'ont pas assez de Voix pour s'accompagner, ny assez de disposition pour joüer des Pieces d'Harmonie.

Ce Jeu demande une connoissance raisonnable de la Musique, & une exacte Pratique *des Tenuës* de bien-séance.

Pour composer des Pieces de Melodie, il est necessaire de sçavoir la Musique à fond, la belle maniere du Chant, & avoir du bon goût.

Le Jeu des Pieces de Melodie est fort agreable, & mesme fort touchant quand on s'en acquite bien, & je ne comprend pas pourquoy l'Autheur de l'Avertissement s'emporte si fort contre ceux qui joüent des Pieces de Melodie, & encore plus contre ceux qui les composent; car tous les Maistres, à commencer par Monsieur HOTMAN, se sont beaucoup plus fait admirer sur des Airs simples touchez avec toute la delicatesse de l'Art, que sur les Pieces d'Harmonie les plus regulieres & les plus remplies. De plus il faut remarquer que si on veut faire consister la perfection de la Viole dans la seule Harmonie, il est certain que les Instruments à pincer l'emporteront par-dessus elle; mais particulierement l'Orgue & le Clavecin, qui surpassent tous les autres en fait d'Harmonie.

Je ne pretends pas pour cela condamner les Pieces d'Harmonie, quand elles ſont ſuivant le caractere de l'Inſtrument, comme nous verrons cy-aprés : mais je prends la deffence des Pieces de Melodie, & de celles ou l'Harmonie n'eſt pas toûjours ſuivie, qui ſurpaſſent infiniment une quantité de Pieces remplies qui ſont ſeches & inſipides ; car il n'y a perſonne qui ne demeure d'accord qu'une Melodie executée avec tendreſſe eſt beaucoup plus agreable qu'une Harmonie ſans goût, outre que la Viole eſt un Inſtrument où la Melodie doit dominer preferablement à l'Harmonie ; parce que la delicateſſe du Chant eſt ſon eſprit, & que c'eſt par ce ſeul endroit qu'elle eſt eſtimée, comme aprochant plus prés de la Voix, que tous les Inſtruments doivent imiter. Et ſi on ſe fait un grand plaiſir d'entendre une belle Voix ſeule, lors qu'elle chante avec tous les agréments du Chant, pourquoy ne voudra-t'on point ſouffrir le Jeu de Melodie de la Viole qui l'imite parfaitement : C'eſt donc contre la Juſtice que l'on veut blaſmer le Jeu de Melodie, & ceux qui en compoſent les Pieces ; comme auſſi c'eſt contre le bon ſens que l'Autheur de l'Avertiſſement compare les Pieces de Melodie de la Viole à un homme qui jouëroit de l'Orgue ou du Clavecin d'une main ſeulement, ajoûtant que l'un ſeroit auſſi

agreable que l'autre : J'en laiſſe le Jugement au Lecteur.

CHAPITRE II.

Du Jeu d'Harmonie.

LE Jeu des Pieces d'Harmonie eſt un Jeu dont les Parties rempliſſent agreablement l'oreille, quand elles ſont bien menagées dans la Compoſition, & bien touchées dans l'execution.

Ce Jeu demande une grande diſpoſition, & beaucoup d'exercice.

Pour la Science, ſi l'on veut joüer par Muſique, il ſuffit de la ſçavoir paſſablement ; parce que ce ſont des Pieces d'eſtude que l'on n'eſt pas obligé de joüer à l'ouverture du Livre, outre que l'exercice fortifie de plus en plus ; cependant mieux on ſçaura la Muſique, & plus on aura de facilité d'aprendre les Pieces d'Harmonie. Mais ſi on ne ſçait pas la Muſique, & qu'on ne veule pas ſe donner la peine de l'aprendre, on peut ſe ſervir de la Tablature qui eſt facile à concevoir, & qui a encore cét avantage par-deſſus la Muſique, que les Uniſſons doubles & ſimples y ſont plus faciles à connoiſtre, & embarraſſent moins dans l'execution. Mais il faut dire auſſi que la Muſique a cét avantage par-deſſus la Tablature

que l'on peut trouver toutes ſortes d'Airs & de Pieces en Muſique, & non pas en Tablature: Que celuy qui jouë par Muſique peut joüer par Tablature quand il voudra, & ce qui eſt beaucoup plus conſiderable eſt que par la Muſique l'on connoiſt les differents Modes, & les lieux où il faut appuyer & trembler les Cadences en toutes ſortes de Modes, ce que l'on ne peut connoiſtre par la Tablature, & qui eſt d'une tres-grande conſequence, outre que par la Tablature on ne peut jamais apprendre à compoſer aucune Piece, ny diſtinguer les Tons Naturels des Tranſpoſez, & l'on ne peut jamais joüer en Concert, particulierement avec des Voix.

Pour compoſer des Pieces d'Harmonie quatre choſes ſont neceſſaires. Premierement il faut ſçavoir parfaitement la Compoſition: En ſecond lieu il faut poſſeder parfaitement le Manche de la Viole: En troiſiéme lieu il faut connoiſtre le caractere de l'Inſtrument: Et en quatriéme & dernier lieu, il faut avoir du genie & du bon goût.

Pour la Compoſition il eſt facile d'en apprendre les Regles. Au regard du Manche il eſt facile à connoiſtre, ſuivant les Figures que nous avons veuës, & l'on peut comprendre quel eſt le caractere de la Viole; mais le genie & le bon goût ſont des dons naturels que l'on ne peut

apprendre par Regles, & c'eſt par leur moyen que l'on pratique les Regles, & que l'on prend des licences ſi à propos que l'on plaiſt toûjours; car plaire c'eſt avoir du genie & du bon goût: Cependant l'Autheur de l'Avertiſſement crie fortement contre ceux qui ſe bornent au ſeul but de plaire; parce que, dit-il, *on a de tout temps plus aimé le mal que le bien:* mais il me ſemble que cette raiſon morale eſt fort mal appliquée, & qu'il eſt vray de dire qu'on ne doit avoir d'autre but que de plaire; car quand on ne plaiſt pas, c'eſt une marque évidente que l'on n'a point de genie, ny de bon goût.

Les Pieces d'Harmonie demandent que l'on obſerve regulierement *les Tenuës* de bien-ſéance, mais particulierement *les Tenuës* d'Harmonie, qui ſont tres-neceſſaires, pour les raiſons que nous avons dit; cependant on n'eſt pas obligé de les pratiquer avec tant de ſeverité, qu'on ne puiſſe quelquefois s'en diſpenſer, en faveur de quelque choſe qui ſoit plus conſiderable.

Neantmoins l'Autheur de l'Avertiſſement dit, qu'il n'eſt jamais permis de ſe licentier à l'égard *des Tenuës*, & que l'on doit éviter tous les endroits qui demandent qu'on les obſerve, lors qu'on ne peut le faire.

Je réponds à cela qu'il eſt vray que toutes choſes ne ſubſiſtent que par l'ordre, & que ſi-toſt

qu'il ceſſe, la confuſion prend ſa place, & qu'ainſi toutes les perſonnes qui ſont regulieres dans leurs actions & dans leurs ouvrages ſont fort loüables, & que l'on ne ſçauroit trop les imiter; mais auſſi il eſt certain qu'une regularité trop ſevere eſt inſuportable, particulierement quand il s'agit d'une choſe qui n'eſt pas de la derniere importance: car les Livres ſacrez & prophanes nous apprennent qu'il eſt quelquefois permis, & meſme neceſſaire de paſſer par-deſſus les Regles ordinaires, parce que les Regles ſont faites pour l'homme, & non pas l'homme pour les Regles. Suivant ce principe j'avouë, & tous les Maiſtres generalement en demeurent d'accord, que pour joüer d'un Inſtrument qui fait Harmonie il eſt neceſſaire d'obſerver *les Tenuës*, & que ceux qui ne les obſervent pas ne ſçavent pas parfaitement leur profeſſion ou la negligent: mais de dire que cette regularité doive eſtre ſi exacte & ſi ſevere qu'on ne puiſſe jamais paſſer par-deſſus en faveur du beau Chant, ou de quelque beau Trait, c'eſt ce qui ne ſe peut ſoûtenir, & qui eſt contre l'uſage de tous les Arts, où il eſt quelquefois permis de prendre des licences, pourveu que ce ne ſoit pas ſans neceſſité, & ſans la payer par quelque choſe de beau, qui faſſe connoiſtre que la choſe eſt faite avec deſſein; n'eſt-ce pas auſſi ce que nous voyons tous

les jours dans les Pieces des Compositeurs de Musique, tant pour la Vocale, que pour l'Instrumentale, particulierement des Italiens, où ils prennent des licences qui nous surprennent agreablement, & passent par-dessus les Regles les plus essentielles de la Composition à nostre admiration; & pourquoy nous gesnera-t'on dans des Regles qui sont infiniment moins considerables que les Regles de la Composition. De plus si l'on examine que celuy qui jouë de la Viole n'a que quatre doigts à placer, & que l'accord de la Viole est fort sterile, on cônnoistra la necessité où il est de se licentier en faveur du beau Chant, en passant par-dessus quelques *Tenuës* dont on peut souvent étoufer le Son, & sans quoy le Jeu sera sans goût & sans agrément, comme il est facile d'en juger, par les Pieces de ceux qui prennent des licences avec esprit, & de ceux qui ne veulent pas qu'on en prenne.

Cela, & l'experience journaliere nous font bien connoistre que dans les Sciences, dans les Arts, & dans les Mechaniques il y a des personnes dont le genie est si borné, que si-tost qu'elles ont acquis une connoissance & une experience cõmune, elles s'imaginent estre parvenuës au plus haut degré de perfection, & qu'il est impossible de passer outre; ce qui fait qu'elles se bornent dans ce qu'elles sçavent, & qu'elles condamnent

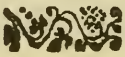
en dernier reſſort tout ce qui paſſe les Regles ordinaires.

Il y en a d'autres dont le genie n'a point de bornes, & qui plus ils avancent, plus ils découvrent de perfection à acquerir. Alors ces perſonnes ſe trouvant trop reſſerrées dans les Regles ordinaires, prennent l'eſſort, & font quelquefois des ſaillies par-deſſus avec des ſuccez ſi heureux, qu'ils ſont admirez de tous les gens de bon goût.

Audaces fortuna juvat timidoſque repellit.

Mais ces ſaillies & ces licences doivent eſtre pratiquées avec eſprit & avec prudence, & l'on doit toûjours en les pratiquant faire connoiſtre, comme nous avons dit, que ce n'eſt pas ſans deſſein qu'on les pratique.

J'ajoûte encore à cecy, que mal à propos l'Autheur de l'Avertiſſement nous veut donner le Luth, le Thuorbe, & la Guitarre pour modelle, afin de nous obliger à la pratique *des Tenües*, preferablement à tout ce que l'on peut faire de plus conſiderable, puis que la Viole ne connoiſt que la Voix au deſſus d'elle, & que ſon but doit eſtre d'imiter ſon unique modelle dans la beauté du Chant, & de ſes agrémens, qui ſont preferables à toutes *les Tenües* qui voudroient s'y oppoſer.



CHAPITRE

CHAPITRE III.

Du Jeu de s'accompagner.

LE Jeu de s'accompagner ſoy-méme eſt fort agreable, & il ſatisfait beaucoup l'oreille, quand on ſçait bien conduire ſa Voix, & toucher la Baſſe agreablement.

Pour s'en bien acquiter il faut non-ſeulement ſçavoir la Muſique; mais il faut encore avoir l'oreille bonne, & ſçavoir goûter les accords que font ou que doivent former la Voix & la Viole afin de les fraper à propos, car il n'y a rien de plus deſagreable que d'entendre une Voix & un Inſtrument qui traiſnent l'un aprés l'autre, & qui ne frapent pas dans le meſme temps. On ne doit pourtant pas s'eſtonner ſi dans les commencemens on ne s'en acquite pas avec toute la perfection que ce Jeu demande, le temps & l'exercice forment l'oreille & le goût de ceux qui ont de la diſpoſition.

Ce Jeu demande que l'on obſerve non-ſeulement *les Tenües* de bien-ſéance, mais auſſi quelquefois *les Tenües* d'Harmonie, lors qu'on s'apperçoit qu'en levant le doigt cela cauſeroit un mauvais effet contre le Deſſus.

CHAPITRE IV.

Du Jeu de l'accompagnement.

LE Jeu de l'accompagnement pour les Concerts de Voix & d'Instruments est le plus necessaire de tous les Jeux; parce qu'il est le fondement de l'Harmonie.

Ce Jeu demande que l'on sçache la Musique à fond; & que l'on possede le Manche de la Viole parfaitement dans les Tons transposez, aussi bien que dans les naturels: car il ne s'agit pas icy de joüer des Pieces estudiées, mais de joüer à l'ouverture du Livre tout ce que l'on peut presenter, & de sçavoir transposer en toute occasion, & sur toutes sortes de Tons.

Ce Jeu demande encore beaucoup d'esprit & d'application, parce qu'il faut connoistre sur le champ, & distinguer les differents mouvemens qu'il faut prendre, & les passions qu'il faut exprimer; & c'est ce qu'on appelle ordinairement entrer dans l'esprit de la Piece.

A ce mot de mouvement il y a des gens qui s'imaginent que donner le mouvement, c'est suivre & garder la mesure, mais il y a bien de la difference entre l'un & l'autre, car on peut joüer de mesure sans entrer dans le mouvement,

parce que la mesure dépend seulement de la Musique ; mais le mouvement dépend du genie & du bon goût, & l'on peut dire qu'il y a autant de difference entre un homme qui ne s'attache qu'à la mesure & celuy qui accompagne de teste, qu'il y en a entre celuy qui lit & celuy qui déclame, c'est pourquoy les personnes qui n'ont pas une assez grande disposition pour les Pieces d'Harmonie, & qui aiment le Concert, peuvent apprendre l'accompagnement en perfection, si elles sçavent la Musique, & si elles ont du genie ; parce que l'execution n'en est pas si difficile que des Pieces par accords.

Je ne sçay pas si c'est dans cét esprit, qu'une personne parlant de l'accompagnement dit par tout qu'il ne faut qu'un doigt pour s'en bien acquiter ; je le croirois ainsi si elle avoit ajouté qu'avec ce doigt il faut une bonne teste, & celà s'entendroit qu'il faut plus d'esprit que de main pour bien accompagner, mais le mépris qu'elle fait de ce Jeu, & la maniere avec laquelle elle s'en acquite, fait bien voir qu'elle est fort éloignée de cette pensée, & du genie de l'accompagnement.

Il faut que celuy qui accompagne n'ait aucune maniere de joüer qui soit affectée, car il n'est rien de plus contraire à l'esprit de l'accompagnement & du Concert, que d'entendre une

perſonne qui ne jouë que pour ſe faire paroiſtre : c'eſt une maniere qui n'eſt bonne que quand on jouë ſeul ; c'eſt pourquoy il faut ſur tout eſtre attentif à écouter les autres Parties, afin de fraper les accords bien à propos.

Le Jeu de l'accompagnement doit eſtre un Jeu lié avec de grands coups d'Archet qui ſuccedent les uns aux autres ſans interruption de Son, comme un Tuyau d'Orgue, autant qu'on le peut, en pouſſant le Son, & l'adouciſſant ſuivant que les Voix ou les Inſtruments le demandent, particulierement dans les Pieces graves, & dans les Pieces tendres, & non pas par ſauts & par bonds, & avec des coups d'Archet ſecs & entre-coupez. Il faut cependant remarquer qu'il y a des mouvemens qui veulent eſtre beaucoup marquez, & c'eſt dans la diſtinction qu'il en faut faire que paroiſt l'eſprit de l'accompagnement ; mais pour cela il ne faut pas gourmander l'Inſtrument, qui veut eſtre traité à peu prés comme on traite un Cheval ; car ſi on le gourmande trop il prend le mord aux dents & n'obeït point, au contraire ſi on l'excite avec moderation on en tire tout le ſervice que l'on peut ſouhaiter. De meſme quand la Viole eſt gourmandée elle rend beaucoup moins de Son, & ſouvent ne fait qu'un bruit d'eſagreable, au lieu que ſi on l'anime ſans forcer l'Archet, elle rend

un beau Son qui ſatisfait. On doit obſerver la meſme choſe dans tous les Jeux.

Il faut encore remarquer qu'on ne doit pas traiter toutes les Violes d'une meſme maniere : car une Viole montée de chordes menuës veut des coups d'Archets plus ménagez que ſi elles eſtoiẽt plus groſſes, & au regard du corps de l'Inſtrument, s'il a un grand Son il le faut auſſi ménager, afin de ne pas couvrir les autres Parties, particulierement dans les Recits qu'il faut ſeulement ſoûtenir & non pas engloutir: mais ſi l'Inſtrument a peu de Son, il en faut tirer tout ce que l'on peut pour ſoûtenir les autres Parties ; car quand l'accompagnement de la Viole, qui eſt le fondement de l'Harmonie eſt trop foible, le Concert ne fait point ſon effet : c'eſt pourquoy il faut prendre garde de proportionner ſon Jeu au nombre de ceux qui accompagnent, afin que l'accompagnement ne ſoit ny trop fort ny trop foible.

L'eſprit & la ſcience de l'accompagnement va encore plus loin, lors qu'on eſt obligé d'accompagner d'oreille une Voix qui ne ſçait pas chanter de meſure ; car alors ſi on s'attache ſeulement à la valeur ordinaire des Notes, on ne frapera que rarement & par hazard les accords qui doivent convenir avec le Sujet, & l'on peut dire en cette occaſion que la Compoſition n'y eſt pas inutile.

L'esprit de l'accompagnement demande encore que si l'on fait quelque agrément sur une certaine disposition de Chant, & que la mesme disposition se rencontre en suite sur d'autres degrez par maniere de Fugues ou imitation de Chant, il faut faire les mesmes agrémens que l'on a fait sur la premiere disposition.

L'esprit de l'accompagnement veut enfin que si on entend le Dessus faire quelque agrément ou quelque trait sur une certaine disposition de Chant, la Basse doit aussi le faire quand elle imite la mesme disposition du Chant, afin que le Concert se fasse dans un mesme esprit.

CHAPITRE V.

Du Jeu que l'on appelle travailler sur un Sujet.

CE Jeu de travailler sur un Sujet est tres-peu en usage, à cause qu'il est tres-difficile, & qu'il n'y a que les hommes rares qui le pratiquent, comme ont fait Monsieur MAUGARD, & le Pere ANDRÉ Benedictin, dont nous avons parlé, & comme font encore à present les Maistres extraordinaires. Ce Jeu demande plus de science, plus d'esprit, & plus d'execution que tous les autres : Il consiste en cinq ou six Notes que l'on

donne ſur le champ à un homme, & ſur ce peu de Notes, comme ſur un canevaſt, cét homme travaille rempliſſant quelquefois ſon Sujet d'accords en une infinité de manieres, & allant de diminutions en diminutions; tantoſt y faiſant trouver des Airs fort tendres, & mille autres diverſitez que ſon genie luy fournit; & cela ſans avoir rien premedité, & juſqu'à ce qu'il ait épuiſé tout ce qu'on peut faire de beau & de ſçavant ſur le Sujet qu'on luy a donné; c'eſt pourquoy pour arriver à la perfection de ce Jeu, il faut ſçavoir parfaitement la Compoſition, avoir un genie extraordinaire, une grande vivacité & preſence d'eſprit, une grande execution, & poſſeder le Manche de la Viole en perfection.

CHAPITRE VI.

Du Deſſus de Viole, & de ſon caractere.

LE Deſſus de Viole renferme dans ſa petiteſſe la meſme étenduë de la Baſſe de Viole, à la reſerve de la 7me chorde; ſon accord eſt le meſme que celuy de la Baſſe, & la ſeule difference qu'il y a entre ces deux Inſtruments eſt l'élevation du Son, parce que le Deſſus s'accorde une Octave plus haut que la Baſſe,

c'eſt pourquoy ceux qui voudront en joüer pourront ſe ſervir du Manche que nous avons donné pour la Baſſe en trois Figures, afin de connoiſtre toutes les Notes qui ſe peuvent toucher ſur le Deſſus de Viole ; comme auſſi on pourra l'accorder de la meſme maniere que nous avons montré qu'il falloit accorder la Baſſe, mais il faut prendre garde que l'on doit plus avoir égard aux petites chordes pour les monter à un Ton raiſonnable, qu'aux groſſes dont on ſe ſert rarement. La maniere de le tenir eſt entre les deux genoux, & la maniere de porter la main eſt comme celle de la Baſſe, excepté que le pouce ne doit pas eſtre placé vis à vis le doigt du milieu, mais pluſtoſt vis à vis le premier doigt.

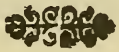
Le Jeu de Melodie eſt ſon propre caractere, c'eſt pourquoy ceux qui veulent parvenir à bien joüer de cét Inſtrument doivent s'attacher à la delicateſſe du Chant, pour imiter tout ce qu'une belle Voix peut faire avec tous les charmes de l'Art, comme le faiſoit feu Monſieur LE CAMUS, qui excelloit à un point dans le Jeu du Deſſus de Viole, que le ſeul ſouvenir de la beauté & de la tendreſſe de ſon execution efface tout ce que l'on a entendu juſqu'à preſent ſur cét Inſtrument.

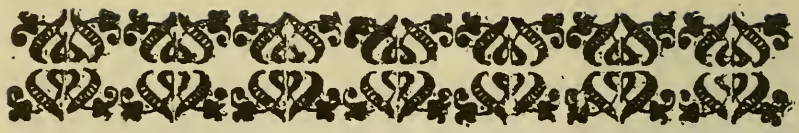
Il y faut pratiquer tous les agrémens dans toute leur étenduë, particulierement la Cadence

avec appuy, & le Port de Voix qui ſont les fondements du Chant, & l'on ne doit rien obmettre dans ſon Jeu de tout ce qui eſt capable de faire du plaiſir à l'oreille par des traits tendres & bien nourris.

Il faut cependant éviter la profuſion des paſſages, qui ne font qu'embarraſſer le Chant, & qui en obſcurciſſent la beauté, & c'eſt ce qu'on appelle ordinairement faire des *Colifichets*; comme auſſi il ne faut jamais pratiquer ces paſſages du haut en bas, & du bas en haut à coups d'Archet, ce que l'on nomme des *Ricochets*, & que l'on ne ſouffre meſme qu'avec peine dans le Jeu du Violon, mais il faut que tous les agrémens & les paſſages ſoient naturels, & pratiquez à propos, & avec eſprit, ſuivant les Regles que nous allons donner pour le Jeu de la Baſſe.

Le coup d'Archet au Jeu du Deſſus de Viole, doit eſtre reglé comme celuy de la Baſſe, c'eſt pourquoy on doit obſerver les meſmes Regles que nous donnerons cy-aprés, & prendre garde dans les mouvemens gays de trop marquer, afin de ne pas ſortir de l'eſprit du Jeu de l'Inſtrument, qui ne veut pas eſtre traité à la maniere du Violon, dont le propre eſt d'animer, au lieu que le propre du Deſſus de Viole eſt de flater.





TROISIÉME PARTIE.

Des Agrémens.

CHAPITRE PREMIER.

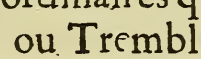
LEs Agrémens sont à la Voix & aux Instruments ce que les Ornements sont à un Edifice, & comme les Ornements ne sont pas necessaires pour la subsistance du Bastiment, mais qu'ils servent seulement à le rendre plus agreable à la veuë; ainsi un Air pour la Voix, & une Piece pour les Instruments peuvent estre reguliers quant au fond, qui pourtant ne satisferoient point l'oüye, s'ils n'estoient ornez des Agrémens convenables, & de mesme que la trop grande quantité d'Ornements produiroit une espece de confusion qui rendroit l'Edifice moins agreable; ainsi la confusion des Agrémens dans les Airs & dans les Pieces ne sert que pour en diminüer la beauté, c'est pourquoy comme dans l'Architecture on distribuë les Ornements avec Ordre & avec Regles, de mesme il faut pratiquer les Agrémens dans les Airs & les Pieces avec Ordre

& avec Regles, & comme la Voix les pratique parfaitement, c'eſt ſur ce modelle que les Inſtruments ſe doivent conformer, & particulierement la Viole, qui imite mieux la Voix qu'aucun autre.

On peut dire encore que les Agrémens ſont un Sel Melodique qui aſſaiſonne le Chant, & qui luy donne le goût, ſans lequel il ſeroit fade & inſipide, & comme le Sel doit eſtre employé avec prudence, en ſorte qu'il n'en faut ny trop, ny trop peu, & qu'il en faut plus dans l'aſſaiſonnement de certaines viandes, & moins en d'autres: Ainſi dans l'uſage des Agrémens il faut les appliquer avec moderation, & ſçavoir diſcerner où il en faut plus, & où il en faut moins.

Les Agrémens ordinaires que la Voix pratique ſont, la Cadence ou Tremblement, le Port de Voix, l'Aſpiration, la Plainte, la Cheute, & la double Cadence.

La Viole doit pratiquer ces meſmes Agrémens, auſquels il faut encore ajoûter le Martellement, le Battement & la Langueur, qui ne ſont point ſpecifiez pour la Voix, parce qu'elle les pratique naturellement, mais il faut les ſpecifier pour l'Inſtrument, parce qu'on ne les pratiqueroit pas autrement.



CHAPITRE II.

De la Cadence.

IL faut premierement remarquer que par le mot de Cadence j'entends le Tremblement, & que par celuy de Cadence finale j'entends la Cadence formée par le Chant des Notes, qui fait comme la Conclusion d'un Chant.

Il ya deux sortes de Cadence; Sçavoir la Cadence avec appuy, & la Cadence sans appuy.

La Cadence avec appuy se fait lors que le doigt qui doit trembler la Cadence, appuye un peu avant que de trembler, sur la Note qui est immediatement au dessus de celle qui demande une Cadence. Ainsi pour faire une Cadence sur le *Si*, il faut appuyer & trembler sur l'*Vt*; & pour faire une Cadence sur l'*Vt*, il faut appuyer & trembler sur le *Ré*. Et ainsi des autres.

Pour connoistre maintenant quand il faut pratiquer la Cadence avec appuy, & les autres Agrémens, il faut supposer d'abord le Signe Majeur ou de Quatre Temps, & regler tous les autres Signes sur celuy-là.

CHAPITRE III.

Quand il faut pratiquer la Cadence avec appuy.

QUand on descend d'une Note à une plus longue, comme d'une Croche à une Noire, A. d'une Noire à une Blanche, B. & quelquefois en descendant sur des Notes égales par degrez conjoints ou éloignez, & que la Cheute se fait sur la seconde Note d'un Semiton en descendant, comme *Mi*, *Si*, &c. C. ou celle qui est immediatement au dessous, comme *Ré*, *La*, & mesme sur ces mesmes Notes en mesme degré, D. on doit faire la Cadence avec appuy, cependant il faut remarquer qu'à l'égard des Notes en mesme degré, l'appuy doit estre fort leger, à moins que ce ne soit pour tomber sur une Cadence finale, & à l'égard des autres Notes que l'on doit appuyer, il faut toûjours regler l'appuy sur la valeur de la Note, & sur la mesure & le mouvement, qui ne doivent jamais estre alterez, sous aucun pretexte d'Agrément.

Quand on descend d'une Note bréve à une longue, & aussi sur un mesme degré, s'il suit une Note encore plus longue qui ne termine pas le Chant, & qu'elle soit la seconde Note d'un

Semiton en descendant, ou celle qui est immediatement au dessous, il faut porter la Cadence avec appuy sur cette plus longue. E.

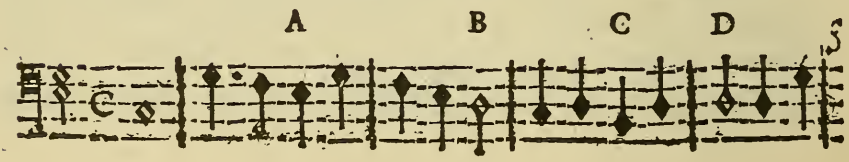
Toute Note pointée en descendant dans la suite d'un Chant doit estre tremblée avec appuy, preferablement aux autres Notes, quand mesme elle ne seroit pas la seconde Note d'un Semiton en descendant, ou celle qui est immediatement au dessous. F.

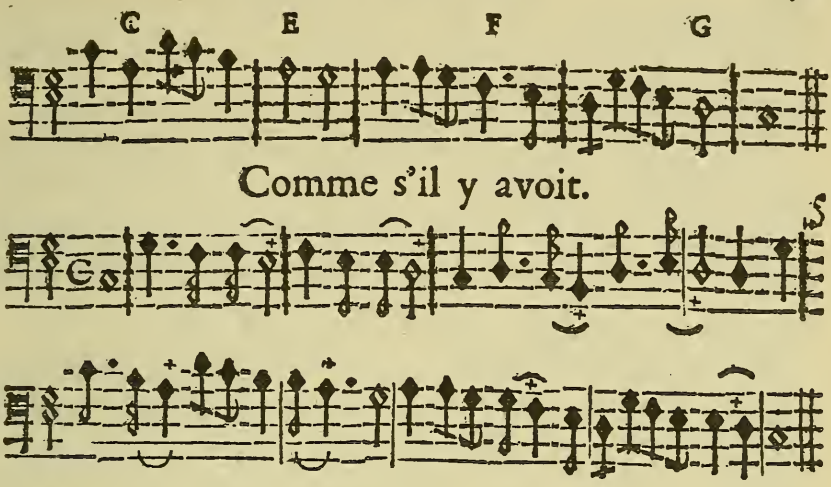
La Penultiéme de toute Cadence finale, en descendant par degrez conjoints, demande la Cadence avec appuy. G.

Il n'est pas permis, ou il doit estre rare de faire deux Cadences de mesme espece de suite, sans qu'elles soient separées par quelqu'autre Agrément, ce qui se fait ordinairement par le moyen de l'Aspiration, ou de la double Cadence, comme nous verrons cy-aprés.

Il faut remarquer qu'on ne doit jamais faire aucun Agrément d'une Note à une autre, quand elles sont separées par quelque pause, & quand la premiere des deux fait une Cheute de Chant.

EXEMPLES.





CHAPITRE IV.

Pour l'appuy & le tremblement de la Cadence.

NOus avons dit cy-devant que pour appuyer & trembler la Cadence, il faut mettre le doigt ſur la Note dont la ſituation eſt immediatement au deſſus de celle qui demande une Cadence, mais comme dans les Cheutes d'Intervalles, il faut ſouvent appuyer la Cadence ſur le *B Fa Si*, & ſur l'*E Si Mi*, qui ſont des degrez ſujets au changement, ſuivant les differents Modes du ♭ mol & du ♮ carre, & meſme ſur *A Mi La* dans les Tons tranſpoſez, qui chan-

geant l'ordre de l'Intonation, changent en mesme temps l'ordre de l'appuy : Voicy les Regles pour le pratiquer exactement.

Dans les Pieces de Musique par ♭ mol il faut appuyer & trembler la Cadence d'*A Mi La* sur le Semiton de *B Fa Si*, & dans les Pieces par ♮ carre il faut appuyer & trembler la Cadence d'*A Mi La* sur le Ton entier de *B Fa Si*.

En *G Ré Sol* mineur, il faut appuyer & trembler la Cadence de *D La Ré* sur le Semiton d'*E Si Mi*, A. à moins que *D La Ré* ne soit precedé ou suivy d'une Note qui soit sur le Ton entier d'*E Si Mi*.

En *D La Ré* mineur, il faut appuyer & trembler la Cadence d'*A Mi La* sur le Semiton de *B Fa Si*, B. à moins que la Modulation du Chant ne tombe sur la Cadence finale d'*A Mi La*, ou de *C Sol Vt*; car alors il faut appuyer & trembler la Cadence sur le Ton entier de *B Fa Si*.

Quand une Note qui demande une Cadence est precedée ou suivie immediatement, ou à peu prés d'une Note marquée d'un ♭ il faut appuyer & trembler la Cadence sur le Semiton, C. & si elle est marquée d'un Dieze ou ♮ carre, il faut appuyer & trembler la Cadence sur le Ton entier. D.

Dans les Tons transposez par ♭ mol, quand on est obligé de trembler une Note, dont la superieure

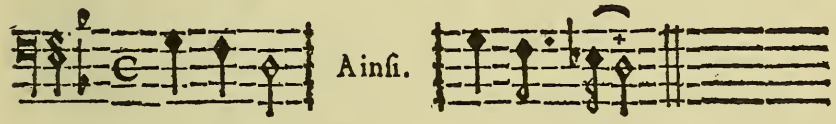
perieure eſt dominée par un ♮, il faut appuyer & trembler la Cadence ſur le Semiton. E.

Dans les Tons tranſpoſez par ♯ carre, quand on eſt obligé de trembler une Note, dont la ſuperieure eſt dominée par un Dieze, il faut appuyer & trembler la Cadence ſur le Ton entier. F.

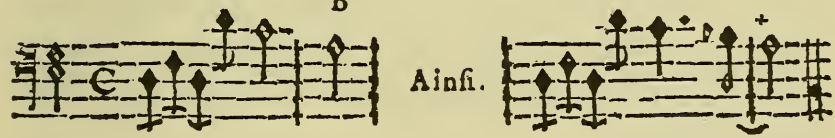
En *C Sol Vt* mineur, il faut appuyer & trembler la Cadence de *G Ré Sol* ſur le Semiton d'*A Mi La*, G. ſi ce n'eſt lors que la Modulation tombe ſur la Cadence finale de *G. Ré Sol*, ou de *B Fa Si*; car alors il faut appuyer & trembler la Cadence ſur le Ton entier.

EXEMPLES.

A

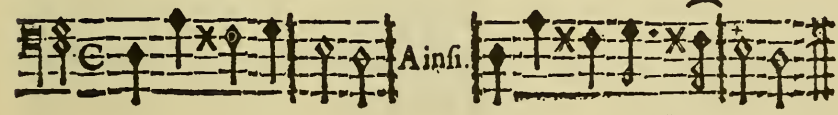


B

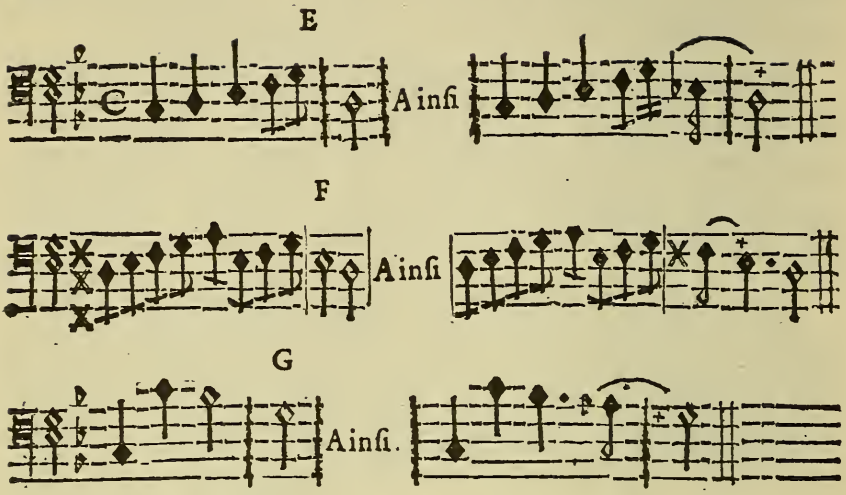


C

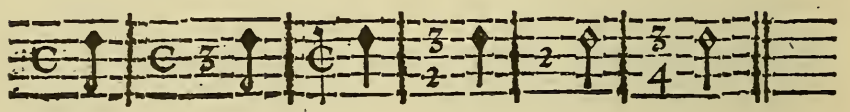
D



F



Il faut obſerver tant pour la pratique de la Cadence, que des autres Agrémens qu'il faut regler ſur la valeur des Notes, que leur figure ne montre pas toûjours leur juſte valeur, & que c'eſt par les Signes que l'on doit connoiſtre ce que chaque Note vaut; car dans l'Exemple ſuivant, ces Notes quoy que de differentes figures ont cependant meſme valeur, à cauſe des differents Signes.



CHAPITRE V.

Regles pour pratiquer la Cadence ſans appuy.

LA Cadence ſans appuy ſe fait comme la precedente, en retrenchant l'appuy.

La Cadence ſans appuy ſe doit pratiquer lors que l'on monte d'une bréve à une longue ſur la premiere Note d'un Semiton en montant A. ou celle qui eſt immediatement au deſſous, particulierement quand elles ſont pointées B. & meſme en deſcendant, lors que leur peu de valeur empeſche l'appuy. C.

Quand on deſcend ſur des Croches, dont la premiere fait la ſeconde partie d'un temps, il faut faire la Cadence ſans appuy ſur la ſeconde 4 me 6 me, &c. D. & quand elle fait la premiere partie d'un temps, il faut faire la Cadence ſans appuy ſur la 3 me 5 me 7 me, &c. E.

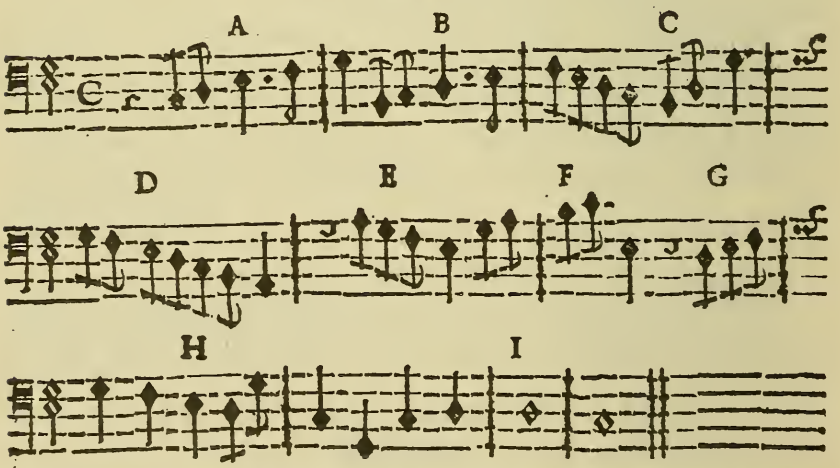
Quand on monte ſur des Croches, dont la premiere fait la ſeconde partie d'un temps, il faut faire la Cadence ſans appuy ſur la ſeconde F. & quand elle eſt la premiere partie d'un temps il faut faire la Cadence ſans appuy ſur la troiſiéme, pourveu qu'elle ſoit la premiere Note d'un Se-

miton en montant, ou celle qui eſt immediatement au deſſous. G.

Quand on deſcend ſur des Noires égales, dont la premiere fait le premier ou troiſiéme temps de la meſure, il faut faire la Cadence ſans appuy ſur la 3 me 5 me 7 me, &c. H. ou ſi on y fait un appuy il doit eſtre fort leger, & quand elle fait le ſecond ou quatriéme temps de la meſure, il faut faire la meſme Cadence ſur la 2 de 4 me 6 me, &c.

Quand on deſcend ſur une Note longue qui demande une Cadence, il la faut faire ſans appuy ſur la ſeconde partie de ſa valeur, particulierement dans l'accompagnement. I.

EXEMPLE.



Dans tous les mouvemens legers la Cadence ſe doit faire ſans appuy.

Ceux qui voudront ſçavoir plus au long les Regles de la Cadence & du Port de Voix dont nous allons parler, trouveront dans ma Methode pour la Muſique dequoy les ſatisfaire.

CHAPITRE VI.

Regles pour la pratique du Port de Voix.

LE Port de Voix ſe fait en donnant deux coups d'Archet differents ſur une Note, & laiſſant tomber le doigt ſur la Note ſuivante environ à la moitié du coup d'Archet.

Quand on monte par degrez conjoints d'une bréve à une longue il faut faire le Port de Voix, particulierement quand on procede par Intervalle de Semiton, comme du *Mi* au *Fa*, &c. Alors il faut tirer, & en ſuite pouſſer ſur le *Mi*, & à la moitié du pouſſé on met le doigt ſur le *Fa*, ſelon que la meſure le permet. A.

On peut quelquefois faire le Port de Voix ſur des Notes égales en valeur, particulierement quand on procede par Intervalle de Semitons, & quelquefois meſme par Intervalle de Tons, pourveu que la Note ſuivante deſcende, & que la Meſure & le Mouvement n'en ſoient point alterez. B.

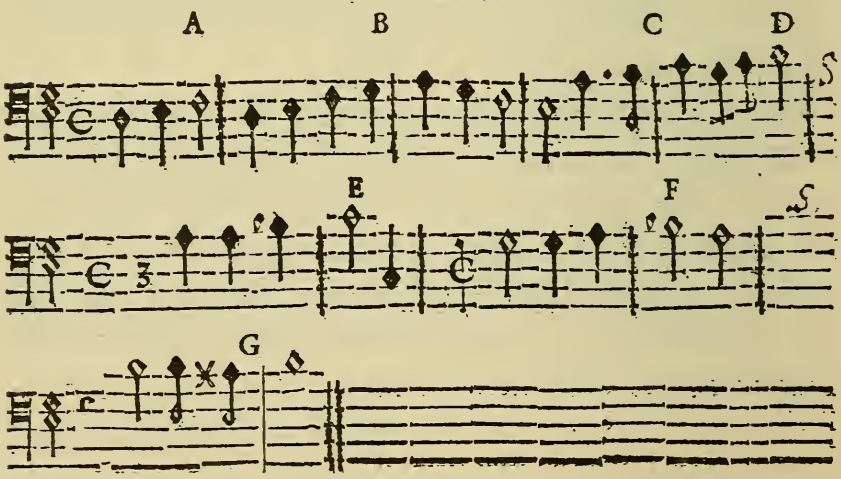
Au Signe de quatre temps la Cheute du Port de Voix doit toûjours tomber ſur le premier, C. ou ſur le troiſiéme temps de la meſure, D. ſoit d'une bréve à une longue, ou ſur des Notes égales.

Aux Signes de trois temps le Port de Voix doit tomber ſur la premiere Note de la meſure. E.

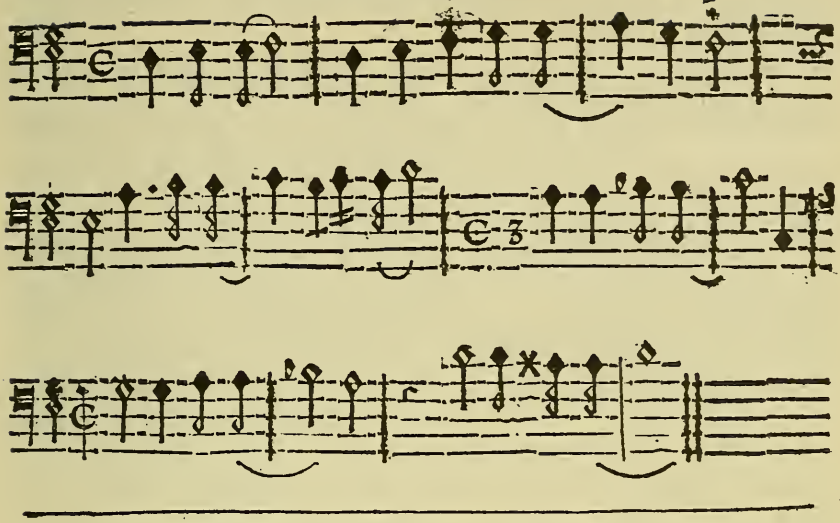
Aux Signes de deux temps le Port de Voix peut tomber quelquefois ſur le ſecond temps de la meſure, mais ordinairement il tombe ſur le premier temps. F.

Quand la Cadence finale ſe fait par degrez conjoints, & que la Note penultiéme eſt moindre en valeur qu'une Noire, & quelquefois meſme valant une Noire, ſi cette Cadence ſe termine en montant, on la doit toûjours finir par un Port de Voix. G.

EXEMPLE.



Comme s'il y avoit.



CHAPITRE VII.

Regles pour la pratique du Martellement.

LE Martellement se fait, lors que le doigt touchant une Note bat d'abord deux ou trois petits coups plus serrez & plus pressez que la Cadence, & qu'il demeure en suite sur la Touche.

Le Martellement est toûjours inseparable du Port de Voix, car le Port de Voix se doit toûjours terminer par un Martellement. C'est un agrément que la Voix fait naturellement par une petite agitation du gozier, en terminant le

Port de Voix, c'eſt pourquoy les Inſtruments doivent l'imiter.

Le Martellement ſe fait ordinairement ſur la ſeconde Note d'un Semiton en montant, comme *Fa*, *Vt*, &c. particulierement quand on monte d'une bréve à une longue. A. B.

Au Signe de quatre temps, quand on jouë des Croches égales, le Martellement ſe doit faire ſur la premiere partie d'un temps en montant, C. & remarquer qu'en deſcendant il n'eſt pas ſi ordinaire. Quand on jouë des Noires égales, il le faut faire ſur le premier & troiſiéme temps de la Meſure. D.

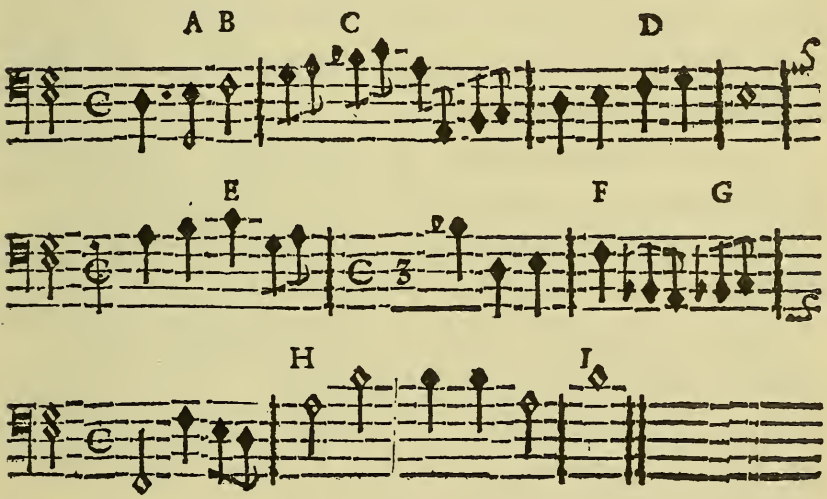
Au Signe de deux temps ſur des Noires égales, il faut faire le Martellement ſur la premiere partie d'un temps en montant E, & ſur des Croches il le faut faire ſur la premiere & troiſiéme partie d'un temps.

Au Signe de trois temps le Martellement ſe doit faire ſur le premier temps de la Meſure, quand ce ſont des Noires F, mais au regard des Croches, il le faut faire ſur la premiere partie d'un temps. G.

Quand on touche l'Uniſſon double, il faut autant que la Meſure & le Mouvement le permettent, faire le Martellement du doigt qui tient l'Uniſſon de la chorde à l'ouvert, appuyant un autre doigt à la Touche prochaine du coſté

du Sillet; car le Martellement ne se doit faire que de l'Intervalle d'un Semiton en ce rencontre, & tout au plus de l'Intervalle d'un Ton en toute autre occasion, & jamais on ne doit le faire d'un plus grand Intervalle. H.

Le Martellement de l'Intervalle d'un Semiton sur l'Unisson, se doit faire particulierement quand on tombe sur une Cadence finale de Basse, & quand on est obligé de faire une Tenuë un peu longue sur une Note où l'on peut prendre l'Unisson double. I.



CHAPITRE VIII.

Regles pour la pratique de l'Aſpiration.

L'Aſpiration ſe fait lors qu'à la fin d'une Note on laiſſe tomber le doigt ſur la Note, dont la ſituation eſt immediatement au deſſus d'elle, du meſme coup d'Archet, & ſur laquelle Note le coup d'Archet ſe doit terminer tout d'un coup.

L'Aſpiration ſe doit pratiquer à la fin de la Note, qui eſt immediatement devant celle où l'on veut faire la Cadence avec appuy, lors que la Meſure le permet. A.

Quand on veut faire la Cadence, ou double Cadence en montant par degrez conjoints, il faut faire l'Aſpiration à la fin de la Note precedente, ſi la Meſure le permet. B.

Quand on veut faire le Martellement ſur une Note, & la Cadence ou la Cheute ſur celle qui la ſuit, le Martellement n'empeſche point qu'on ne faſſe l'Aſpiration à la fin de la meſme Note, où l'on fait le Martellement. C.

On fait quelquefois deux Aſpirations de ſuite ſur deux Notes conſecutives : mais il faut qu'il ſe trouve une Cadence, ou une Cheute entre deux qui les ſepare. D.

On ne doit jamais faire d'Aſpiration, que ce ne ſoit à deſſein de faire en ſuite la Cadence, ou la Cheute.

Quand on fait la Cadence ſur une Note qui eſt la Seconde d'un Semiton en deſcendant, & que la Note ſuivante monte d'une Tierce, il faut finir la Cadence par une Aſpiration. E.

L'Aſpiration ſe doit faire ſouvent quand on monte par Tierces, particulierement Mineures, & c'eſt à la fin de la premiere Note de la Tierce qu'il faut faire l'Aſpiration. F.

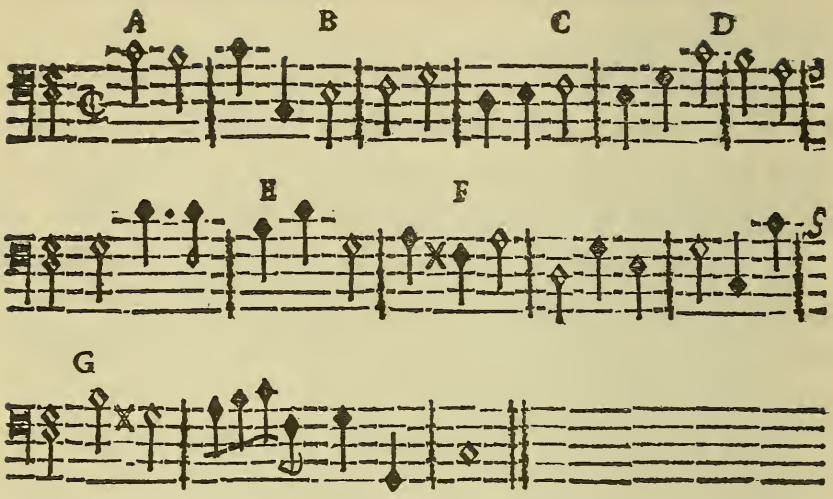
On doit faire l'Aſpiration lors que de la Seconde Note d'un Semiton en deſcendant, on tombe par une Cheute de Tierce ſur une Note diezée; alors l'Aſpiration ſe doit faire à la fin de la premiere Note ſur le Semiton. G.

L'Aſpiration ſe peut ſouvent faire au lieu de la double Cadence en deſcendant, ou ſur le meſme degré.

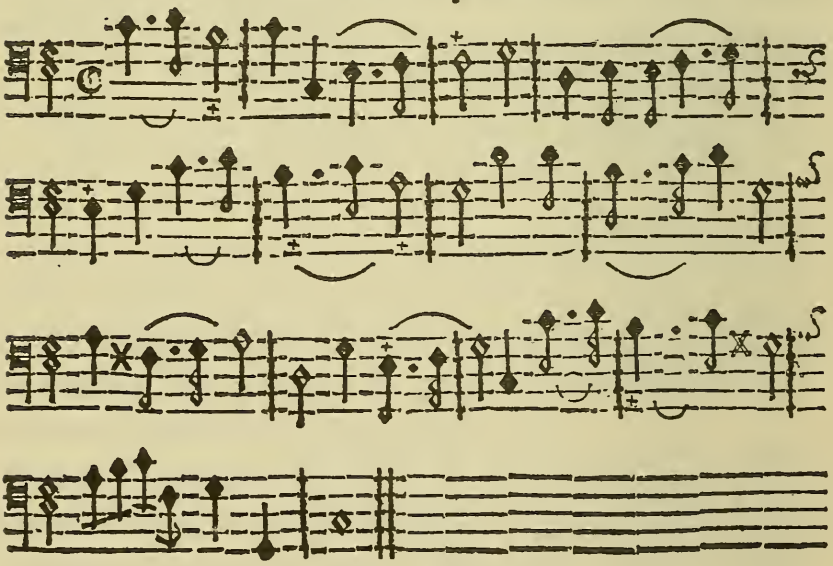
Quand on jouë des Airs de Melodie, où il y a des paroles, il ne faut jamais faire l'Aſpiration, ny autre Agrément ſur les Syllabes bréves.

Comme l'Aſpiration ſe doit toucher ſur la Note qui eſt immediatement au deſſus de celle que l'on touche, & qu'il la faut toucher tantoſt ſur le Semiton, & tantoſt ſur le Ton entier, il faut obſerver les meſmes Regles que nous avons marqué pour l'appuy, & le tremblement de la Cadence.

EXEMPLE.



Comme s'il y avoit.



CHAPITRE IX.

Regles pour la Pratique de la Cheute.

LA Cheute ſe fait lors que deſcendant par Intervalle de Tierce, on touche en paſſant du ſecond coup d'Archet la Note dont la ſituation eſt entre les deux qui font la Tierce.

La Cheute ſe fait quand on deſcend d'une Tierce, lors qu'on ne veut pas, ou qu'on ne doit pas faire la Cadence ſur la Note de la Tierce qui fait la Cheute. A.

On peut ſur une meſme Note faire la Cheute & la Cadence ſans appuy, & c'eſt lors que la Note qui fait la Cheute de la Tierce eſt longue, & que la Note deſcend par degrez conjoints, & meſme par Intervalle de Tierce; alors il faut aprés la Cheute faire la Cadence ſans appuy, & en ſuite la ſeconde Cheute. B.

La Cheute ſe peut faire quelquefois ſur des Notes en meſme degré, & c'eſt ordinairement ſur la plus longue. C.

On ne doit jamais faire de Cheute, lors que la premiere Note de la Tierce eſt la fin d'une periode de Chant, & lors qu'entre les deux Notes qui font la Tierce il y a quelque pauſe.

Toutes les Tierces en descendant qui sont Majeures, comme *Mi Vt*, *La Fa*, *Si Sol*, demandent une Cheute, parce qu'il ne les faut jamais trembler D. à moins que la Note qui suit la seconde de la Tierce ne descende.

Nous avons dit dans les Regles de la Cadence, qu'il la faut faire quand on descend d'une bréve à une longue sur la Note qui est immediatement au dessous de la seconde Note d'un Semiton en descendant, & mesme quand elles sont égales, & que la Mesure le permet, cependant il faut observer que quand on descend sur des Notes égales, & mesme d'une bréve à une longue, sur la Note qui est immediatement au dessous de la seconde Note d'un Semiton en descendant, & que le Chant se termine dessus, il faut seulement faire la Cheute. E.

La Cheute se fait quelquefois lors qu'on descend par Intervalle de Quarte, & c'est lors que l'on tombe de la premiere Note d'un Semiton en descendant, comme *Fa*, *Vt*, sur une Note marquée d'un Dieze ou d'un ♯ carre, sans faire de Cadence, cette sorte de Cheute est fort touchante, & propre pour les Airs tendres & languissans, elle se fait en touchant en passant la Note, qui est immediatement au dessus de celle qui fait la Cheute de la Quarte, & du mesme coup d'Archet. F.

La Cheute au lieu de la Cadence, ſur les Notes marquées d'un Dieze & autres Feintes fait un bel effet, particulierement en montant, il ſe fait anticipant la Note qui eſt immediatement au deſſus de la Note diezée, & la coulant du meſme coup d'Archet, ſon caractere eſt ſemblable à celuy de la precedente. G.

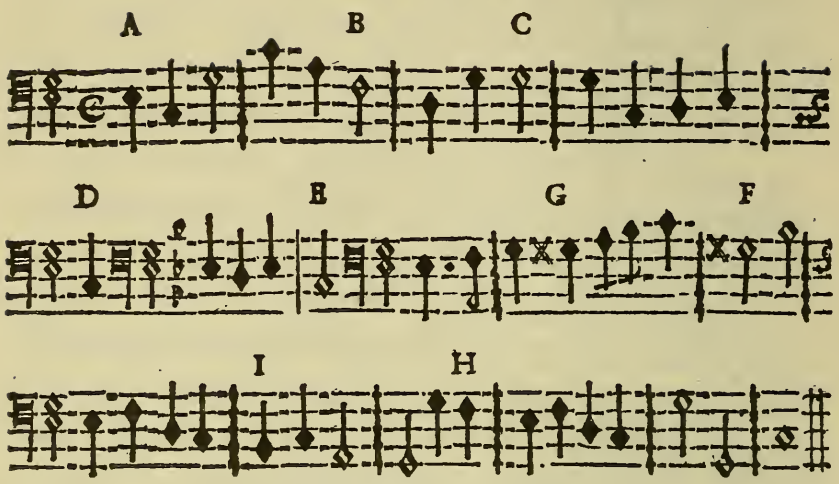
Quand deux Notes deſcendent par degrez conjoints, dont la ſeconde demande une Cadence, & qu'on ſe veut diſpenſer de la faire pour flater davantage le Jeu, il faut à la fin de la premiere Note faire l'Aſpiration, & en ſuite la Cheute ſur la ſeconde. H.

La Cheute ſe fait auſſi quelquefois en pareille rencontre ſans Aſpiration. I.

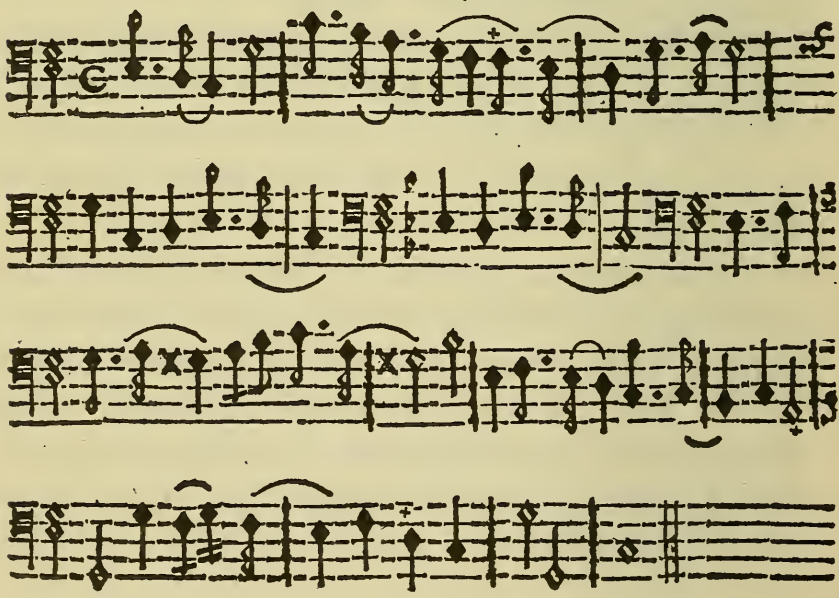
Dans les Pieces ou le mouvement veut eſtre beaucoup marqué, il ne faut point faire de Cheute.

Comme pour faire la Cheute il faut toucher la Note dont la ſituation eſt entre les deux qui font la Tierce, & qu'il la faut toucher tantoſt ſur le Ton, & tantoſt ſur le Semiton, il faut pour la pratiquer exactement, obſerver les meſmes Regles que nous avons marqué pour l'appuy de la Cadence.

EXEMPLE.



Comme s'il y avoit.



CHAPITRE X.

Regles pour la pratique de la double Cadence.

LA double Cadence se fait en plusieurs manieres, tant en montant qu'en descendant, comme on le voit par l'Exemple suivant.

Celles qui se font en descendant sont de trois manieres differentes, cependant la difference n'en est pas grande; c'est pourquoy il est libre à celuy qui jouë de mettre en usage celle qu'il voudra, en la reglant sur la valeur de la Note.

Des trois manieres de doubles Cadences qui se font en descendant, il y en a deux plus doubles que l'autre; elles se pratiquent ordinairement sur la premiere Note d'un Semiton en descendant, comme *Vt*, *Fa*, quand la valeur de la Note le permet, & l'on ne la precede jamais de la Cadence avec appuy, ou sans appuy. A. F.

On pratique aussi ces deux mesmes manieres de doubles Cadences sur la seconde Note d'un Semiton en descendant, comme *Mi*, *Si*; mais elles sont ordinairement precedée de la Cadence avec appuy, quand elles se font en descendant, & sans appuy en montant.

La troisiéme maniere de double Cadence, qui est la moins double, se pratique sur les mesmes Notes que les autres, lors que la valeur de la Note ne peut souffrir que celle-là. B.

On pratique deux sortes de doubles Cadences en montant, dont l'une est plus double que l'autre.

Toutes deux se pratiquent quand il se rencontre une espece de Cheute de Chant en montant, & c'est ordinairement sur la penultiéme Note de la Cheute du Chant qu'on les pratique. C.

La plus double se pratique ordinairement dans les Pieces d'Harmonie & de Melodie, par autant de coups d'Archet qu'il y a de Notes qui la composent; mais dans les Jeux d'accompagnement il la faut passer d'un seul coup d'Archet. D. La seule difference qu'il y a entre les deux sortes de doubles Cadences en montant, ne consiste que dans la valeur de la Note ou on la fait; car si elle est longue on fait la plus double, & si elle est bréve on fait la moins double. C.

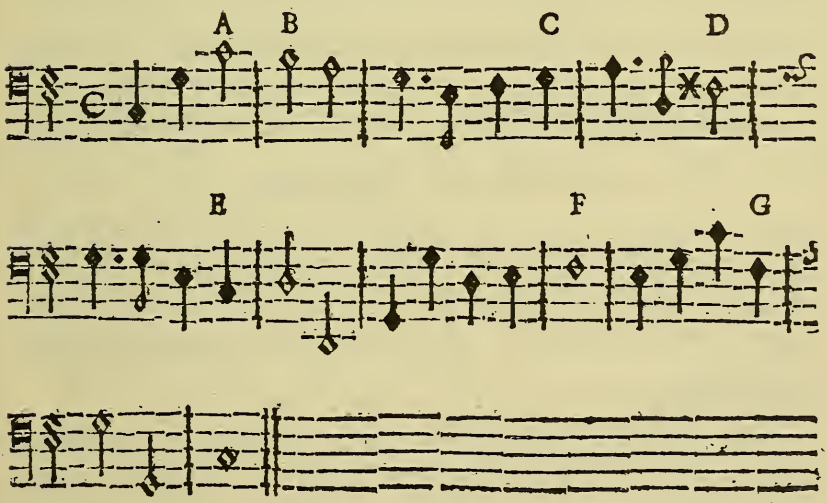
Il faut remarquer que quand la Note est beaucoup longue, on ne fait la double Cadence que sur la seconde partie de sa valeur F, & que la double Cadence en montant doit toûjours estre precedée de la Cadence sans appuy.

Il y a encore une autre sorte de double Cadence, que l'on appelle double Cadence ren-

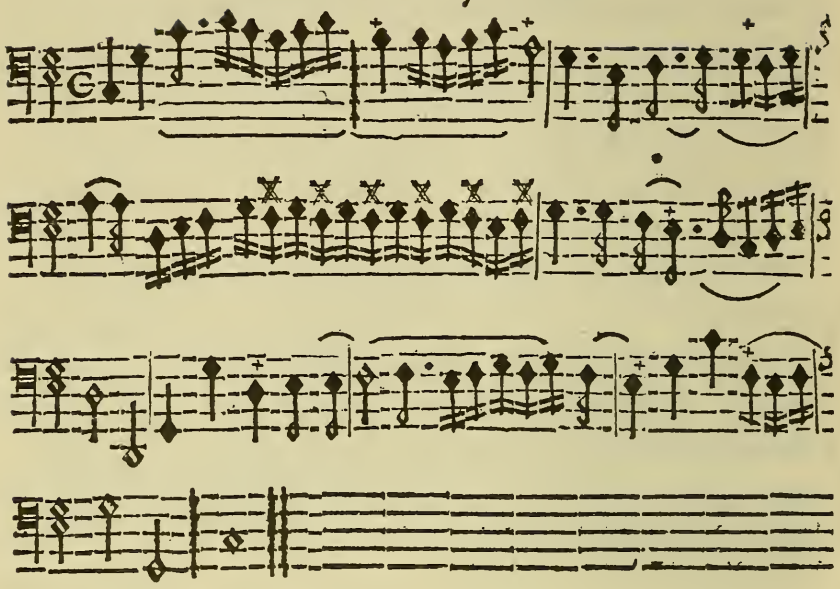
verſée, on la pratique au lieu de la double Cadence en montant, lors que la diſpoſition de la main ne permet pas de faire autrement, elle doit eſtre precedée quelquefois de la Cadence ſans appuy, & quelquefois avec appuy, lors que la valeur de la Note & le Chant le permettent, & non autrement. E.

La Cadence finale qui ſe fait en deſcendant par degrez conjoints ou éloignez, & meſme en montant, doit eſtre precedée de la double Cadence, ſuivant les Regles cy-devant, autant que la Meſure & la diſpoſition de la main le permettent. G. ou tout au moins de la Cadence avec appuy, ou ſans appuy.

EXEMPLE.



Comme s'il y avoit.



CHAPITRE XI.

Du Batement, de la Langueur, & de la Plainte.

LE BATEMENT se fait lors que deux doigts estant pressez l'un contre l'autre, l'un appuye sur la chorde, & le suivant la bat fort legerement.

Le Batement imite une certaine agitation douce de la Voix sur les Sons; c'est pourquoy on le pratique en toutes rencontres quand la va-

leur de la Note le permet, & il doit durer autant que la Note.

La Langueur se fait en variant le doigt sur la Touche. On la pratique ordinairement lors qu'on est obligé de toucher une Note du petit doigt, & que la Mesure le permet; elle doit durer autant que la Note. Cét Agrément est pour suppléer au Batement qu'on ne peut faire quand le petit doigt est appuyé.

La Plainte se fait en traisnant le doigt sur la chorde d'une Touche à l'autre prochaine en descendant sans le lever. Cét Agrément n'est propre que pour les Pieces de Melodie & d'Harmonie; car dans l'Accompagnement on ne doit pas le pratiquer, ou ce doit estre rarement, & avec beaucoup de prudence & de connoissance dans des Chants languissans, afin qu'il n'en resulte aucun mauvais effet contre les autres Parties. Cét Agrément se fait en procedant par Semi tons Majeurs & Mineurs: Il est fort touchant & patetique, parce qu'il touche en passant les degrez Enharmoniques.

Ces trois sortes d'Agrémens ne peuvent estre connus par Demonstration sur le papier, par aucune disposition des Notes.

Il y a plusieurs Traits agreables & utiles, que l'on doit pratiquer pour la perfection du Jeu de la Viole: mais il seroit difficile d'en donner des

Regles certaines ; comme auſſi d'en acquerir la Pratique ſans le ſecours d'un Maiſtre.

CHAPITRE XII.

Regles pour la Pratique de l'Uniſſon, de la Tenuë, & de la Liaiſon.

L'Uniſſon eſt un ſupplément pour éviter les chordes à l'ouvert, pour mieux porter la main, & pour l'occuper.

Il y a deux ſortes d'Uniſſons ; Sçavoir l'Uniſſon double, & l'Uniſſon ſimple.

L'Uniſſon double ſe fait en touchant deux chordes qui rendent le meſme Son, l'une eſtant touchée avec le doigt, & l'autre à l'ouvert.

L'Uniſſon double ſe pratique autant de fois qu'on le peut, ſans alterer la Meſure, & ſans forcer la main pour fournir double Harmonie de Son, particulierement aux Cadences finales qui tombent à l'ouvert, il fait un fort bel effet dans l'Accompagnement.

L'Uniſſon ſimple ſe fait en touchant une chorde ſeule, dont le Son ainſi touché avec le doigt fait Uniſſon avec un autre, qu'il faudroit auſſi toucher, & meſme à l'ouvert.

L'Uniſſon ſimple ſe pratique autant de fois que la diſpoſition de la main le permet, pour rendre le Son plus uny ; parce que les differents Sons d'une meſme chorde touchée avec les

doigts ſont plus égaux, que ſi l'on touchoit les meſmes Sons ſur deux chordes differentes.

Les Uniſſons doubles & ſimples doivent eſtre pratiquez particulierement dans l'Accompagnement.

Quand l'Uniſſon eſt accompagné de la Langueur, il doit toûjours eſtre ſimple.

La Demonſtration des Uniſſons doubles & ſimples eſt dans le Manche de la Viole, dont nous avons donné quatre Figures.

De la Tenuë ⌒ & de la Liaiſon. ⌣

La Tenuë conſiſte à faire deux ou pluſieurs Notes d'un ſeul coup d'Archet, comme s'il n'y en avoit qu'une qui eût la valeur de toutes celles qui ſont renfermées dans la Tenuë, quand elles ſont ſur un meſme degré; cependant cette Regle n'eſt pas d'une neceſſité abſoluë, parce que ſouvent la longueur de l'Archet ne ſuffiroit pas, il faut ſeulement prendre garde, quand on change le coup d'Archet à la moitié d'une Tenuë, de le marquer le moins que l'on peut, pour ſuivre l'eſprit de l'Autheur de la Piece. C'eſt particulierement dans l'Accompagnement que cela veut eſtre obſervé.

La Liaiſon conſiſte à couler d'un ſeul coup d'Archet toutes les Notes qui ſont renfermées dedans, & c'eſt dans les Pieces de Melodie &

d'Harmonie qu'il l'a faut obſerver : Il faut remarquer que dans les Airs qui ſont faits pour chanter, les Croches & doubles Croches n'ont point d'autres Liaiſons que celles qui les lient par la queuë, & qu'on ne les doit obſerver ſur la Viole, qu'autant que l'eſprit du Chant le demande, & que le coup d'Archet le permet. Cela ſe doit obſerver particulierement dans l'Accompagnement.

CHAPITRE XIII.

Les Proprietez des Agrémens.

LA CADENCE avec appuy & ſans appuy eſt propre pour tous les Jeux differents de la Viole : Dans les Airs tendres & languiſſans il la faut flater, & dans les Airs gays il la faut animer. Mais il faut obſerver que l'appuy de la Cadence dans l'Accompagnement doit eſtre ſouvent fort leger, pour éviter les mauvais effets qu'il feroit contre les autres Parties : Dans les Airs de Melodie, & les Pieces d'Harmonie, on doit obſerver l'appuy autant que la Meſure & le Mouvement le permettent ; on le doit auſſi obſerver de meſme, ſoit ſeul, ſoit en Partie. Et au regard du Jeu de s'accompagner, quand on chante le Deſſus, on peut auſſi pratiquer l'appuy de la meſme maniere, pourveu qu'on le proportionne en ſorte

qu'il ne faſſe aucun mauvais effet.

Le Port de Voix eſt auſſi propre pour tous les Jeux differents de la Viole. Dans l'Accompagnement il faut beaucoup le menager, & le pratiquer dans tous les autres Jeux, ſuivant ce que nous avons dit de la Cadence.

Le Martellement eſt propre pour tous les Jeux differents de la Viole, & s'y doit pratiquer regulierement; car il ne peut jamais faire aucun mauvais effet, ſi ce n'eſt qu'il fût trop frequent.

L'Aspiration eſt propre pour tous les Jeux differents de la Viole, elle fait un bel effet dans les Pieces tendres.

La Cheute eſt propre pour tous les differents Jeux de la Viole, & s'y doit pratiquer ponctuellement, elle rend le Jeu plus lié & plus doux. Dans les Chants tendres & languiſſants on la doit faire ſouvent au lieu de la Cadence, pour rendre le Chant plus patetique. Dans les Pieces de Muſique qui expriment quelque choſe d'épouventable & de terrible, elle ſe doit faire d'une maniere bruſque & precipitée.

La double Cadence eſt propre pour tous les differents Jeux de la Viole, & fait un bel effet quand elle eſt bien menagée.

Le Batement eſt propre pour tous les differents Jeux de la Viole, & n'y peut jamais cauſer de mauvais effet.

La Plainte eſt un Agrément fort patetique ; parce que, comme nous avons dit elle touche en paſſant les degrez Enharmoniques, elle eſt propre particulierement pour les Pieces de Melodie, & pour les Pieces d'Harmonie ; comme auſſi pour le Deſſus de Viole ſeul & en partie : aux autres Jeux elle doit eſtre fort rare, c'eſt un Agrément que les ſeuls Inſtruments à Archet peuvent faire, elle ſe pratique auſſi ſur la Flûte : mais ce n'eſt pas avec tant de juſteſſe & de regularité que ſur la Viole ; parce qu'il eſt plus facile de ménager ſon doigt, que ſon vent.

La Langueur eſt propre pour tous les differents Jeux de la Viole, & ne peut faire aucun mauvais effet, elle eſt fort agreable, particulierement dans les Pieces tendres.

Il faut obſerver que tous les Agrémens qui alterent la Meſure & le Mouvement, ne ſe doivent jamais pratiquer.

Dans les Mouvements legers & marquez, les Agrémens doivent eſtre rares.

Les Agrémens les plus doux & les plus naturels de ceux qui ſe font d'un Son à un autre, comme la Cadence, le Port de Voix, l'Aſpiration & la Cheute, ſont ceux qui ſe rencontrent dans l'eſtenduë d'un Semiton.

On peut faire pluſieurs Agrémens ſur une meſme Note, pourveu qu'ils ſoient de differentes eſpeces.

QUATRIE'ME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Regles pour le coup d' Archet.

SI la Viole touchée de la main gauche avec ses Agrémens est un corps, on peut dire que l'Archet en est l'ame, puisque c'est luy qui l'anime, & qui exprime toutes les passions qui conviennent avec la Voix, & qui marque les differents mouvements du Chant; c'est pourquoy il est d'une grande consequence de s'en servir avec ordre, & ce qui doit encore prouver cette necessité, est l'exactitude avec laquelle les Maistres marquent les coups d'Archet dans leurs Pieces.

De plus on sçait que c'est une des choses qui met de la difference entre la Viole & le Violon; parce que le coup d'Archet est tout opposé, & qu'il faut pousser sur la Viole ce que l'on tire sur le Violon, & qu'il faut pousser sur le Violon ce que l'on tire sur la Viole. La raison de cette difference, est qu'au Jeu de la Viole la force

du bras eſt en pouſſant, & qu'au Violon elle eſt en tirant, à cauſe de la differente maniere de tenir ces deux Jnſtruments, & c'eſt auſſi pour cela qu'à la Viole on pouſſe les longues, & l'on tire les bréves; ce qui ſe fait d'une maniere contraire au Violon.

Quelques Maiſtres veulent que pour le coup d'Archet on ſe regle ſur les Notes de meſme valeur, dont le nombre eſt pair ou non pair. Quand il eſt pair ils veulent que l'on commence en pouſſant, & quand il eſt non pair ils veulent que l'on tire : Comme auſſi lors que dans la ſuite du Jeu il ſe rencontre des Croches ou doubles Croches, dont la premiere ſe trouve en tirant, & dont le nombre eſt pair, ils veulent que l'on tire la premiere & la ſeconde, & s'il eſt non pair que l'on ſuive le coup d'Archet : mais comme le nombre de pluſieurs Notes n'eſt pas toûjours facile à diſtinguer auſſi promptement qu'il eſt neceſſaire, & que ſouvent ces Regles ſont ſujetes à quelqu'erreur, je trouve qu'il eſt plus ſeur, & meſme plus facile de ſe regler ſur la valeur des Notes par rapport aux Temps & à la Meſure.

Au Signe Majeur, ou de quatre Temps, quand on trouve des Noires, dont la premiere eſt la premiere ou troiſiéme partie de la Meſure il faut commencer en pouſſant, quand meſme le nombre des Notes de meſme valeur ſeroit non

pair A, & ſi elle eſt la ſeconde ou quatriéme partie de la Meſure il faut tirer. B.

Au meſme Signe, quand on trouve des Croches, & que la premiere eſt la premiere partie d'un Temps il faut pouſſer C, & ſi elle eſt la ſeconde partie d'un Temps, il faut tirer. D.

Au meſme Signe, quand on trouve des doubles Croches, & que la premiere eſt la premiere ou troiſiéme partie d'un Temps il faut pouſſer E, & ſi elle eſt la ſeconde ou quatriéme partie d'un Temps il faut tirer. F.

Quand dans la ſuite d'une Piece de Muſique on rencontre des Croches en tirant, dont la premiere eſt la premiere partie d'un Temps il faut tirer la premiere & la ſeconde G, & ſi on rencontre des doubles Croches en tirant, dont la premiere eſt la premiere ou troiſiéme partie de la Meſure, il faut pareillement tirer la premiere & la ſeconde H, cette Regle doit eſtre obſervée dans tous les Signes.

Quand dans la ſuite d'une Piece il ſe rencontre quelque Cheute de Chant, ou quelque Cadence finale, dont la derniere Note eſt aſſez longue pour reprendre le coup d'Archet, il en faut obſerver les Regles, comme ſi on commençoit la Piece. I.

Quand on coule une Octave, ou quelque Paſſage en tirant d'un ſeul coup d'Archet, il faut

toûjours pousser la Note qui fait la Cheute de l'Octave ou du Passage. K.

Il faut icy remarquer qu'il y a de la difference entre couler deux Notes & les tirer. Quand on veut couler il n'y a que les doigts qui doivent agir, & l'Archet ne doit point quitter les chordes : mais quand on tire deux fois il faut soûlever l'Archet à la moitié environ de son coup, & le remettre aussi-tost en continüant le mesme coup, & non pas en recommençant à tirer.

Quand on trouve des Croches ou doubles Croches dont on est obligé de tirer la premiere & la seconde suivant la Regle cy-devant; Si le Mouvement est fort viste, il ne faut point lever l'Archet, mais les couler d'un seul coup.

Dans les Pieces de Musique ou le Mouvement est fort leger, on suit ordinairement le coup d'Archet, quand on a observé les Regles en commençant; car au regard de ce qui peut arriver dans la suite, on n'observe point les Regles dont nous avons parlé, à moins qu'on ne rencontre des Notes assez longues pour favoriser le coup d'Archet.

Au Signe de trois Temps, si la premiere Mesure est composée de trois Notes valant chacune un Temps, il faut commencer en tirant L. Et si la premiere vaut deux temps, où si elle est pointée, il faut commencer en poussant. M.

Dans la ſuite quand la Piece eſt de Mouvement, & qu'il ſe marque ſur la premiere Note de chaque Meſure ſur des Notes qui valent chacune un Temps, ſi les deux premieres ſont ſur un meſme degré, il faut pouſſer la premiere & tirer les deux ſuivantes ſans lever l'Archet; c'eſt à dire qu'il faut à la moitié du coup en marquer un ſecond, en continüant le meſme coup. N. Mais ſi la premiere & la ſeconde de la Meſure ſont ſur differents degrez, il les faut pouſſer d'un ſeul coup; c'eſt à dire qu'à la moitié du Pouſſé il faut marquer la ſeconde Note en continüant le meſme coup. O. Cette Regle doit eſtre obſervée particulierement quand les Notes montent ou deſcendent par degrez conjoints, & il faut remarquer que j'entends parler des Pieces de Mouvement.

Au meſme Signe lors que le Mouvement ne ſe marque ſur aucun Temps de la Meſure, & qu'il marche toûjours également, il faut ſuivre le coup d'Archet P, ſi ce n'eſt qu'il ſe rencontre quelques Pauſes, ou quelque Cadence finale, ou enfin quelqu'autre Note aſſez longue pour favoriſer le coup d'Archet ſans intereſſer le Mouvement.

Au meſme Signe ou Triple de Mouvement, lors que l'on trouve une Note valant deux Temps au commencement de la Meſure dans la ſuite

d'une Piece en tirant, s'il ſuit une Note d'un ſeul Temps il la faut encore tirer; c'eſt à dire du meſme coup, en ſoûlevant un peu l'Archet, comme nous avons dit cy-devant. Q.

Au meſme Signe lors que chaque Meſure eſt meſlée de Noires & de Blanches qui ſincopent en levant, il faut ſuivre l'Archet, & quand ce Meſlange ceſſe on recommence à obſerver les Regles. R.

Au Signe de trois pour huit, il faut obſerver le coup d'Archet ſur les Croches, comme on l'obſerve ſur les Noires aux Signes de trois Temps.

Dans tous les Signes, quand on trouve une Noire ou Croche pointée en tirant, il faut tirer la ſuivante du meſme coup, autant que la Meſure le permet, & remarquer que j'entends une Noire & Croche pointées au Signe de quatre Temps pour regler les autres valeurs de Notes aux autres Signes. S.

Au Signe de ſix pour quatre, il faut obſerver les meſmes Regles du Signe de trois Temps, faiſant deux Meſures d'une; c'eſt à dire qu'il faut obſerver ſur les trois premieres Noires de la Meſure les Regles du Triple, & recommencer à les obſerver ſur les trois ſuivantes, le Mouvement ſe marque ordinairement à ce Signe ſur la premiere Note de chaque Meſure compoſée de ſix Noires.

Au

Au Signe de ſix pour huit, & dans tous les Mouvemens de Gigue, il faut ſuivre le coup d'Archet, quoy que ſouvent les Notes pointées ſe trouvent en tirant, il faut ſeulement obſerver qu'à ce meſme Signe, ſoit en Mouvement de Gigue ou non, lors qu'il ſe rencontre une Noire en tirant, qui eſt la premiere où troiſiéme Note de la Meſure, il faut tirer du meſme coup la Croche ſuivante.

Aux Airs de Mouvement de la Meſure à deux Temps ſur des Noires, il faut pouſſer la premiere partie du premier & du ſecond Temps T, & ſi la Note qui commence la Meſure vaut un Temps, il faut tirer les deux ſuivantes d'un ſeul coup, & les marquer également V: mais ſi la premiere Note eſt la ſeconde ou quatriéme partie d'un Temps, il faut commencer en tirant. X.

Au Signe de quatre pour huit, il faut obſerver les Regles du coup d'Archet ſur les Croches, comme on les obſerve ſur les Noires aux autres Signes de deux Temps. Quand les Croches ſont beaucoup meſlées de doubles Croches, il faut ſuivre le coup d'Archet.

Dans tous les Signes ou le Mouvement n'eſt point marqué, & où il n'y a point de Cheute de Chant, il faut ſuivre le coup d'Archet ſur les Notes égales, mais particulierement dans tous les mouvements viſtes.

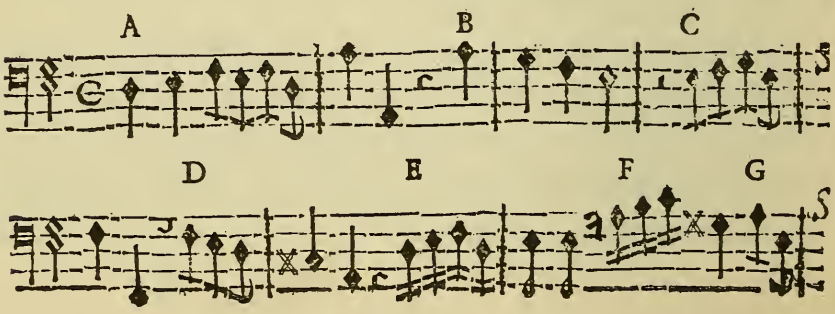
Quand on trouve une Note ſincopée en tirant, il faut tirer la ſuivante du meſme coup, ſi cē n'eſt que cette ſuivante fût une ſeconde ſincope; car alors il faudroit ſuivre le coup d'Archet. Cette Regle doit eſtre particulierement obſervée aux Airs de Mouvement. Y.

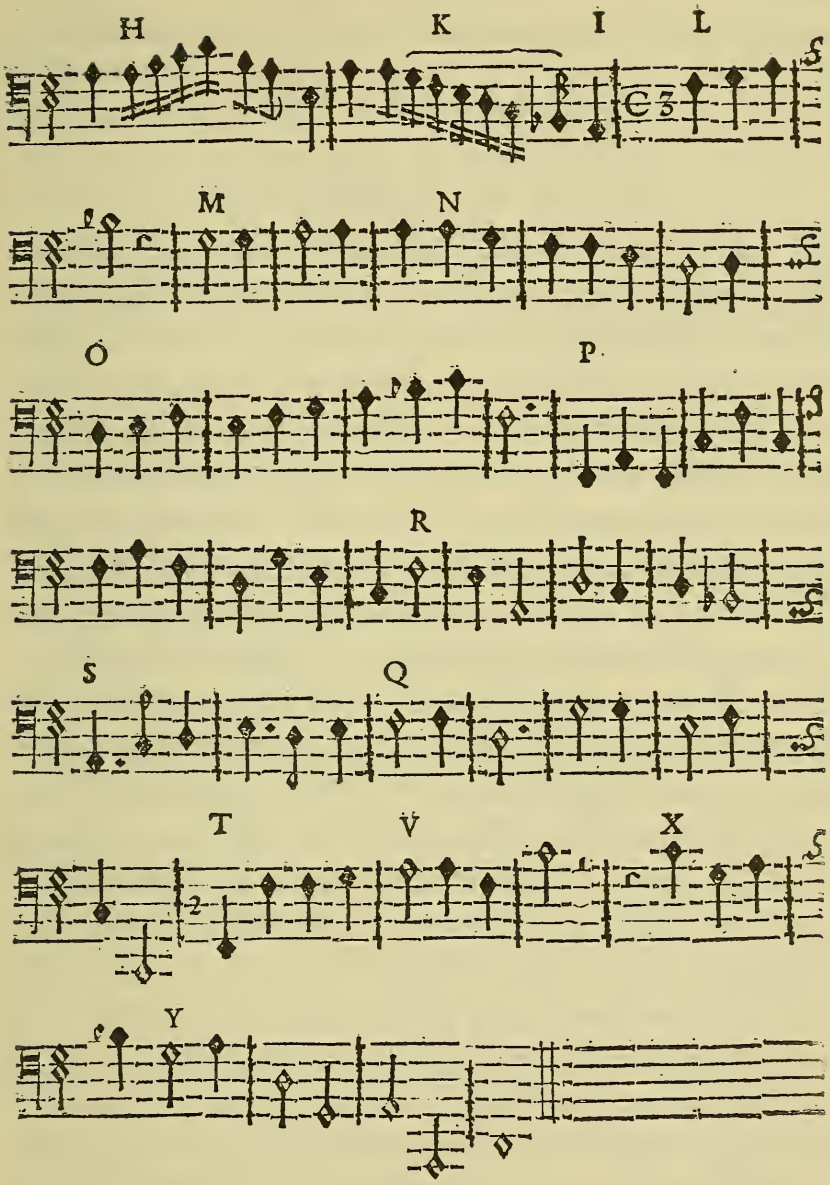
Au Signe de quatre Temps les Croches doivent eſtre touchées également; c'eſt à dire qu'il n'en faut pas marquer une: Mais au regard des doubles Croches il faut un peu marquer la premiere, troiſiéme, &c.

Aux Signes de deux Temps, dans les Airs de Mouvement ſur des Croches, il faut un peu marquer la premiere, troiſiéme, &c. de chaque Meſure; mais il faut prendre garde de les marquer trop rudement.

Aux Signes de trois Temps ſur des Croches, il faut un peu marquer la premiere de chaque Meſure, & ſuivre les autres également: Il faut obſerver la meſme choſe au triple double ſur les Noires, aux Airs de Mouvement.

EXEMPLE.




H
K
I
L
M
N
O
P
R
S
Q
T
V
X
Y

CHAPITRE II.

De la Transposition.

LE mot de Transposition est un terme équivoque, qui convient à la Composition des Pieces de Musique, & qui convient aussi à leur execution : mais la pratique en est differente; car Transposer dans la Composition, c'est changer l'ordre de l'Intonation assigné au Nom Naturel de chaque Note, & à faire Majeur ce qui est naturellement Mineur; comme aussi à faire Mineur ce qui naturellement est Majeur, & Transposer dans l'execution, c'est joüer un Ton, une Tierce, une Quarte, ou une Quinte plus haut, ou plus bas que ce qui est marqué sur le papier par supposition de Clefs, en faisant rencontrer l'ordre de l'Intonation juste par rapport à celuy que l'on observeroit si on ne transposoit pas, en sorte que souvent l'ordre de l'Intonation assigné au Nom de chaque Note y est renversé, & aussi quelquefois il y est remis en son Naturel; car quand on Transpose un Ton Naturel, il passe souvent dans les Tons Transposez de la Composition, & quand on Transpose un Ton Transposé de la Composition, il rentre souvent dans l'ordre de l'Intonation Naturelle, & quelquefois dans son Ton Naturel.

Tous ceux qui s'attachent au Jeu de l'Accompagnement, & qui aiment le Concert, doivent sçavoir Transposer à l'ouverture du Livre sur tous les Tons Naturels & Transposez; car il n'y a rien de plus honteux à une personne qui accompagne, que d'estre obligée d'avoüer devant une Assemblée qu'elle ne sçait pas Transposer, & c'est une chose fort desagreable à une Assemblée, d'estre privée d'entendre une belle Piece de Musique; parce que la personne qui accompagne ne sçait pas Transposer: C'est pour cette raison que j'ay crû devoir donner des moyens faciles pour la Transposition, afin d'obliger tous ceux qui accompagnent à s'y attacher, & à s'y fortifier.

Pour Transposer à l'ouverture du Livre sur toutes sortes de Tons, il est necessaire de sçavoir la Musique à fond, & de plus il faut sçavoir joüer sur toutes les positions des Clefs par ♭ mol, & par ♮ carre, sur les Tons Naturels, & sur les Transposez. Il faut enfin sçavoir joüer facilement, & à l'ouverture du Livre les Parties Superieures en Basses, & les Basses en Superieures; parce qu'il ne se rencontre jamais aucune Note dans la Musique qui n'ait rapport à quelque Clef, & comme en Transposant plus haut ou plus bas, la Note a souvent & presque toûjours rapport à une Clef Superieure, je veux dire à la Clef de *C Sol Vt*, & à la Clef de *G Ré Sol*, dans

toutes leurs positions, il n'est point de moyen plus asseuré & plus facile pour Transposer, que de se les rendre familieres en Basse; car alors il ne faut que supposer la Clef à laquelle les Notes ont rapport en Transposant, & la Transposition ne fera aucune peine.

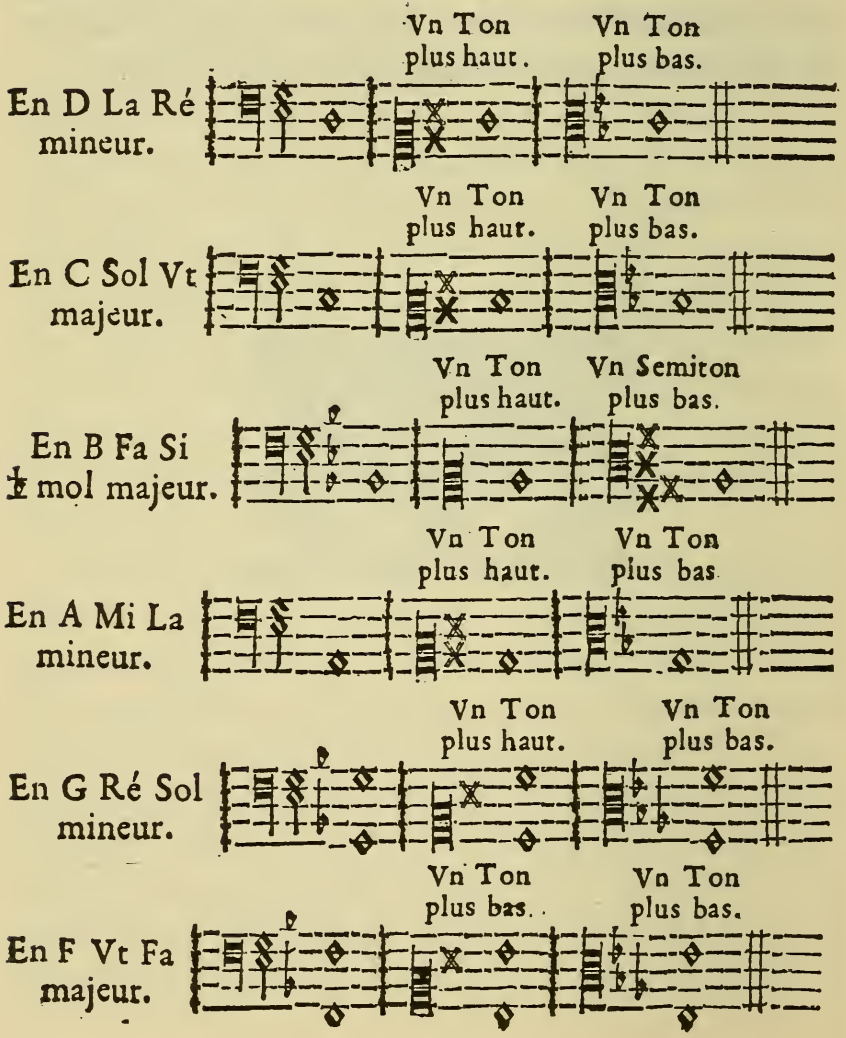
Pour faciliter la pratique de la Transposition, je donne cy-aprés des Modelles sur tous les Tons Naturels & Transposez, où l'on connoistra le rapport des Clefs en Transposant d'un degré plus haut, & d'un degré plus bas. D'une Tierce plus haut, & d'une Tierce plus bas; & enfin d'une Quarte plus haut, & d'une Quarte plus bas, & l'on pourra par ce mesme moyen Transposer sur toutes les Feintes, & trouver le rapport des Clefs qu'il faudra supposer en joüant les Parties Superieures en Basses, & les Basses en Superieures.

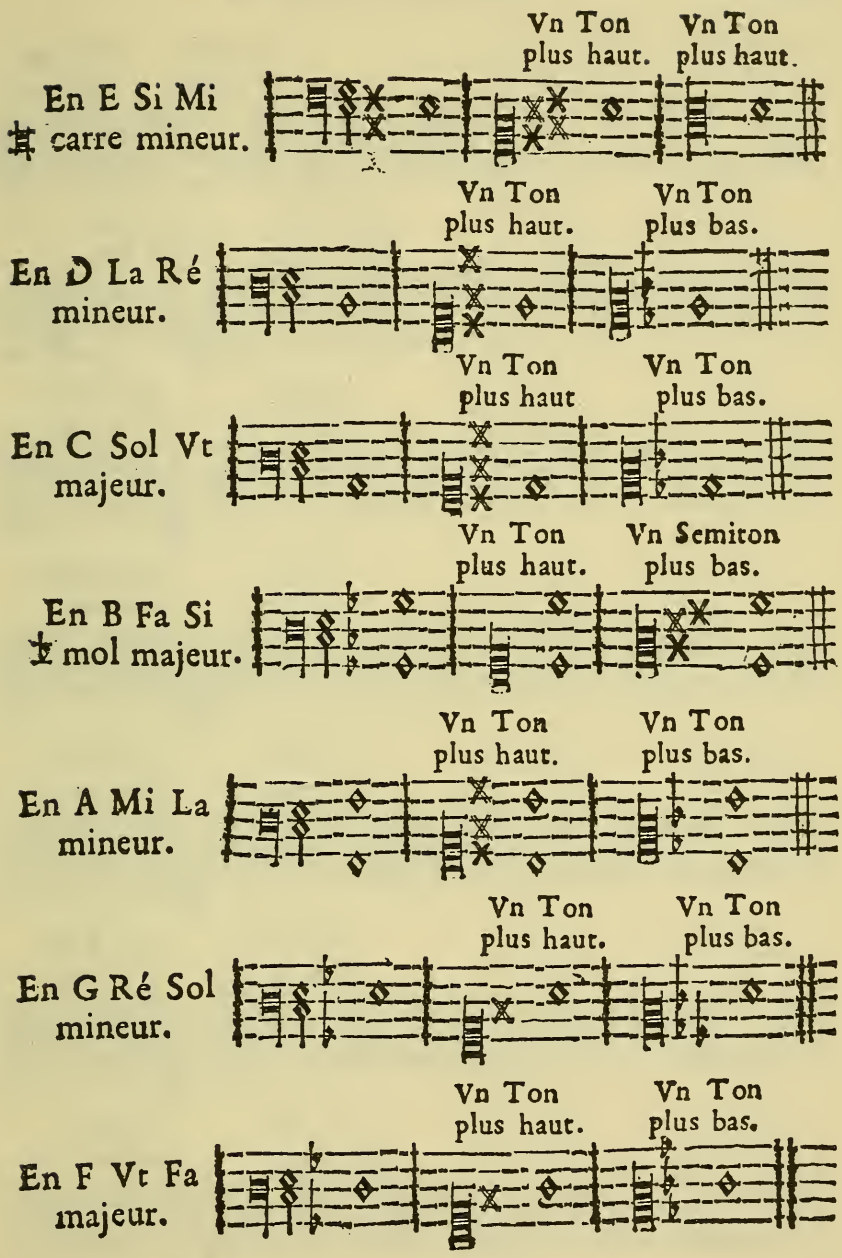
J'avouë que cette Transposition sur les Feintes est une chose assez difficile, & qu'elle est d'une grande application: mais il suffit qu'elle ne soit pas impossible, & qu'elle soit quelquefois necessaire, pour obliger ceux qui s'attachent à l'Accompagnement à ne pas l'ignorer, & puis qu'on compose bien des Pieces d'Harmonie sur ces Feintes, & qu'on les execute avec autant de facilité & de perfection que les Tons Naturels, comme le fait Monsieur MARAIS, à l'admi-

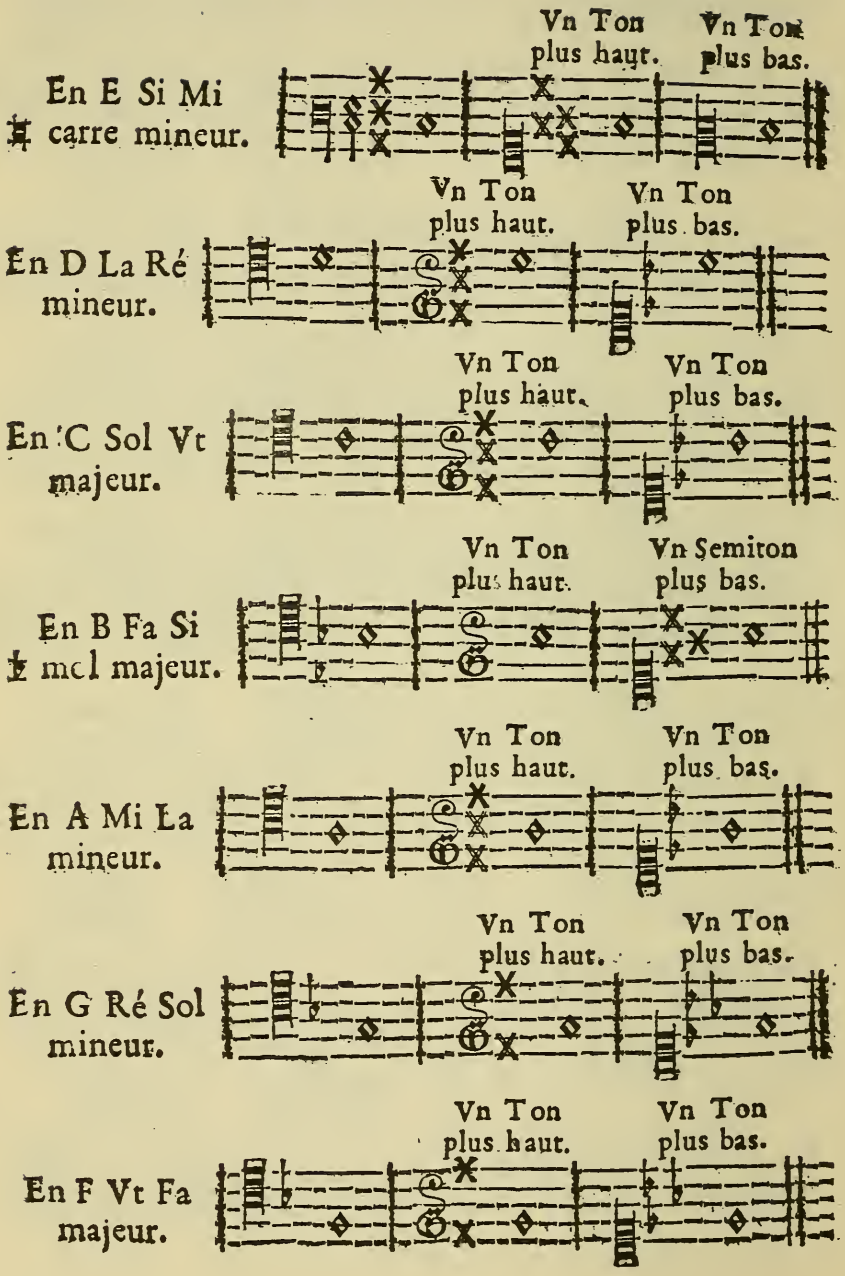
ration de tous ceux qui l'entendent, il ne doit pas paroiſtre impoſſible de ſe rendre cette Tranſpoſition familiere.

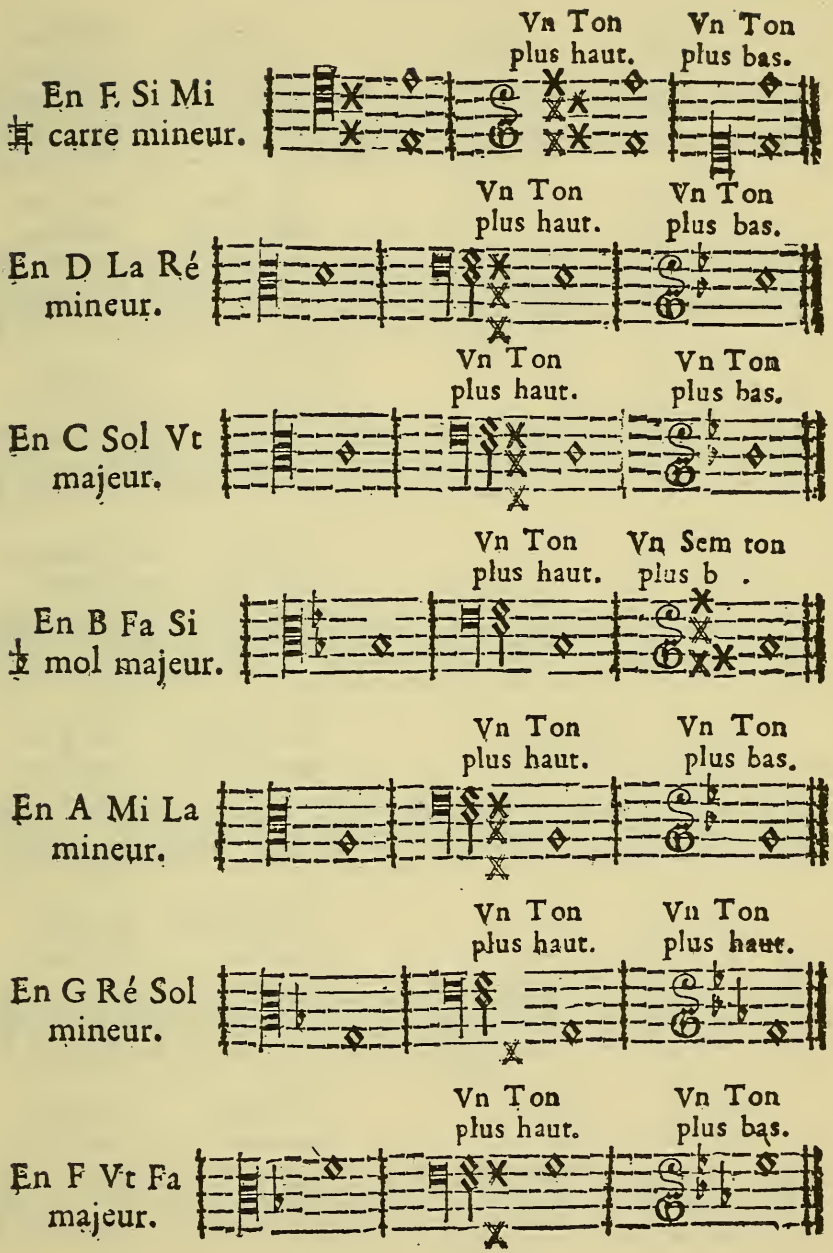
De plus il ne faut pas s'eſtonner ſi je mets icy la Clef de *C Sol Vt* ſur la ſeconde ligne d'en haut, & ſur la ligne du milieu pour la Baſſe, puis qu'on les rencontre ſouvent dans les Pieces de Muſique, particulierement des Italiens.

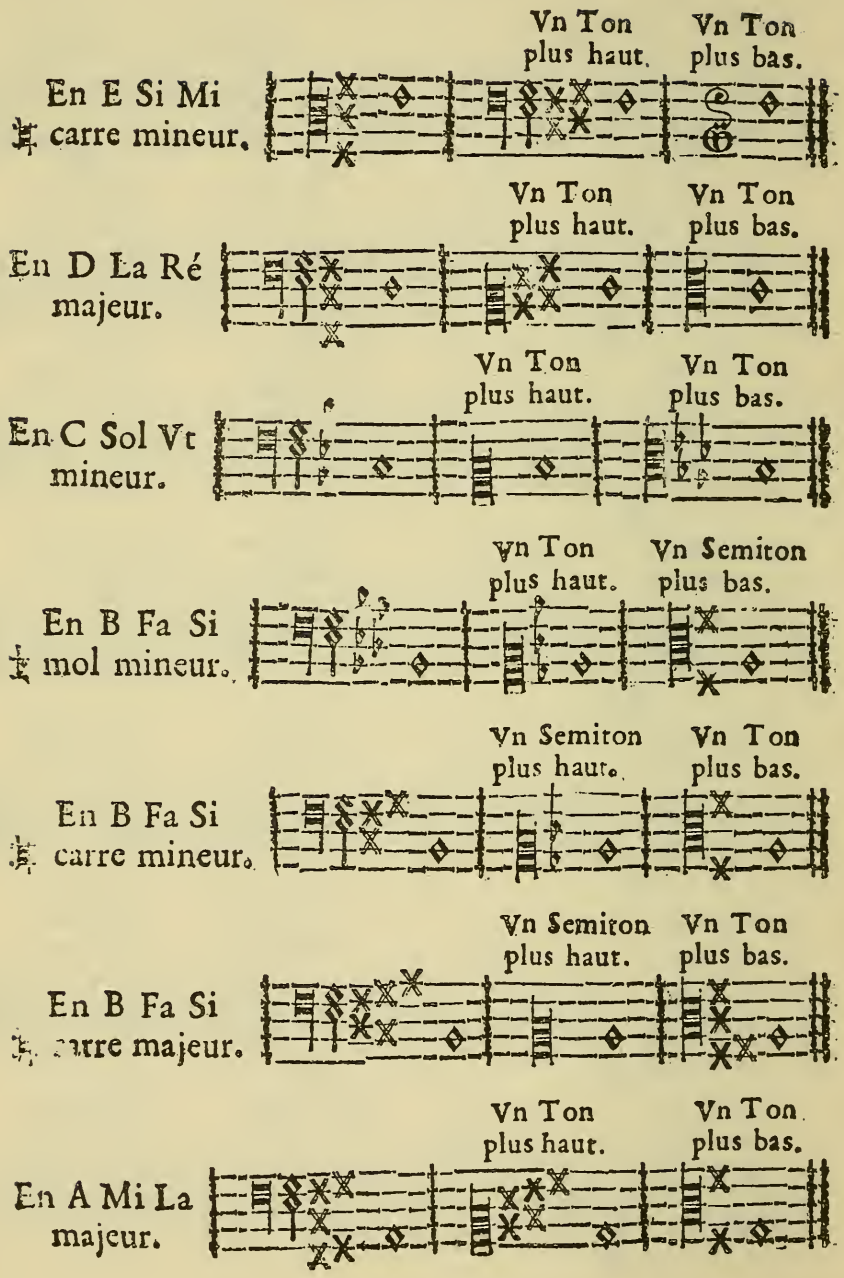
MODELLES POVR LA Transposition d'un degré plus haut, & d'un degré plus bas.

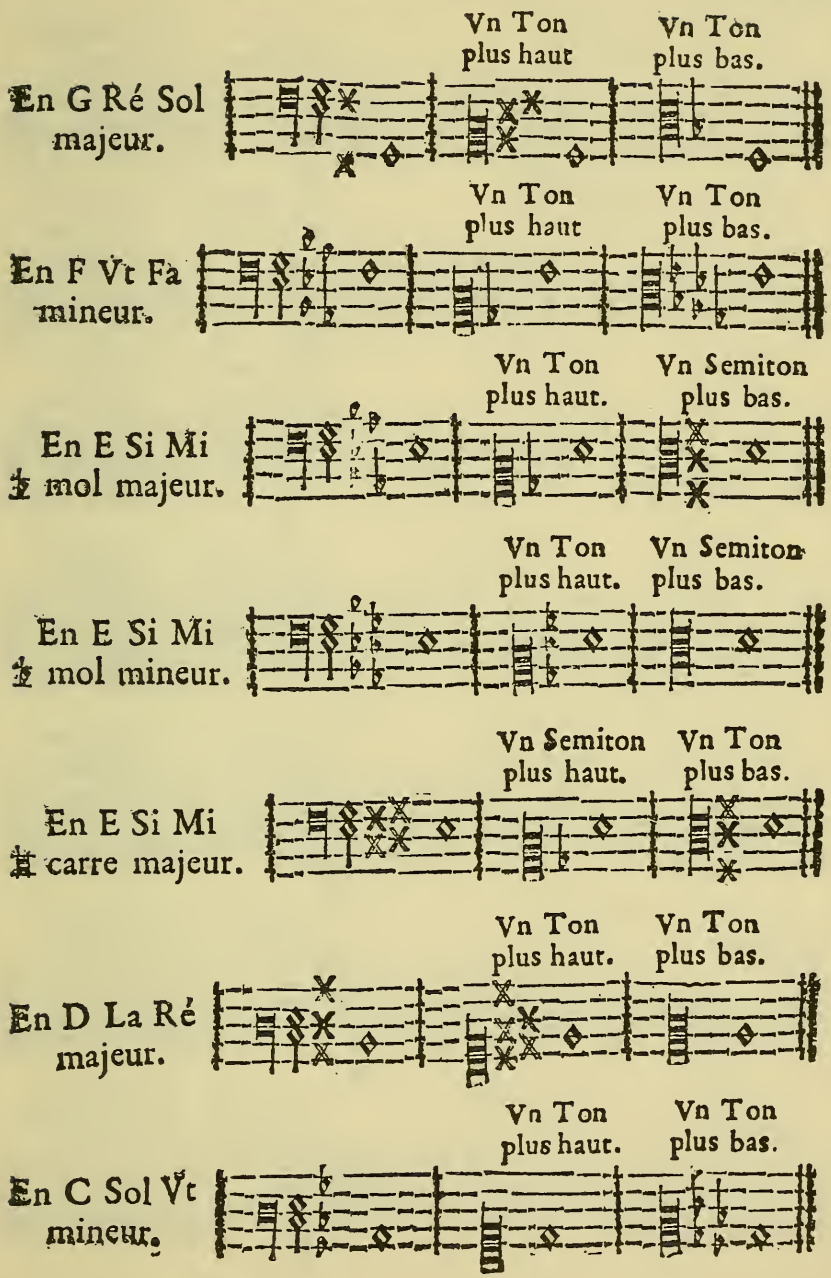


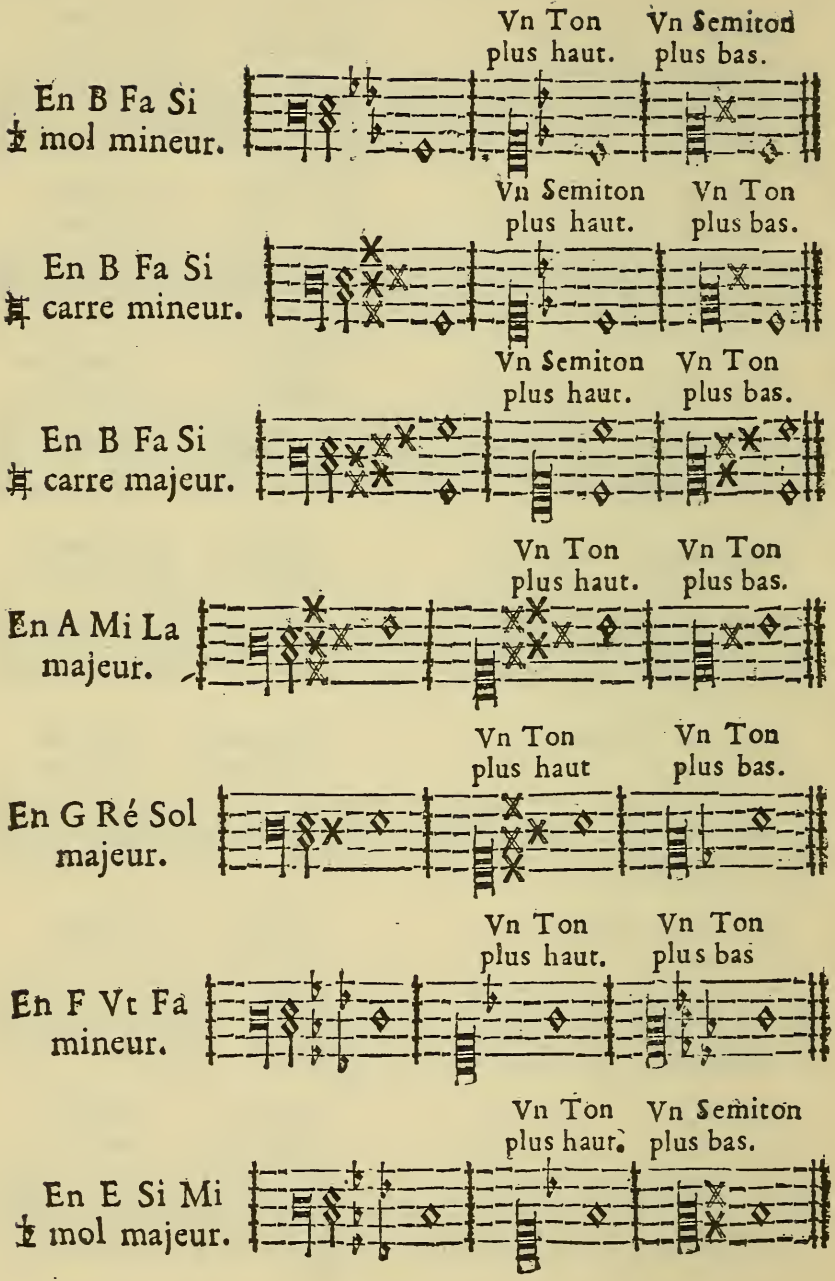

Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus haut.
En E Si Mi ♯ carre mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En D La Ré mineur.
Vn Ton plus haut
Vn Ton plus bas.
En C Sol Vt majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En B Fa Si ♭ mol majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En A Mi La mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En G Ré Sol mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En F Vt Fa majeur.

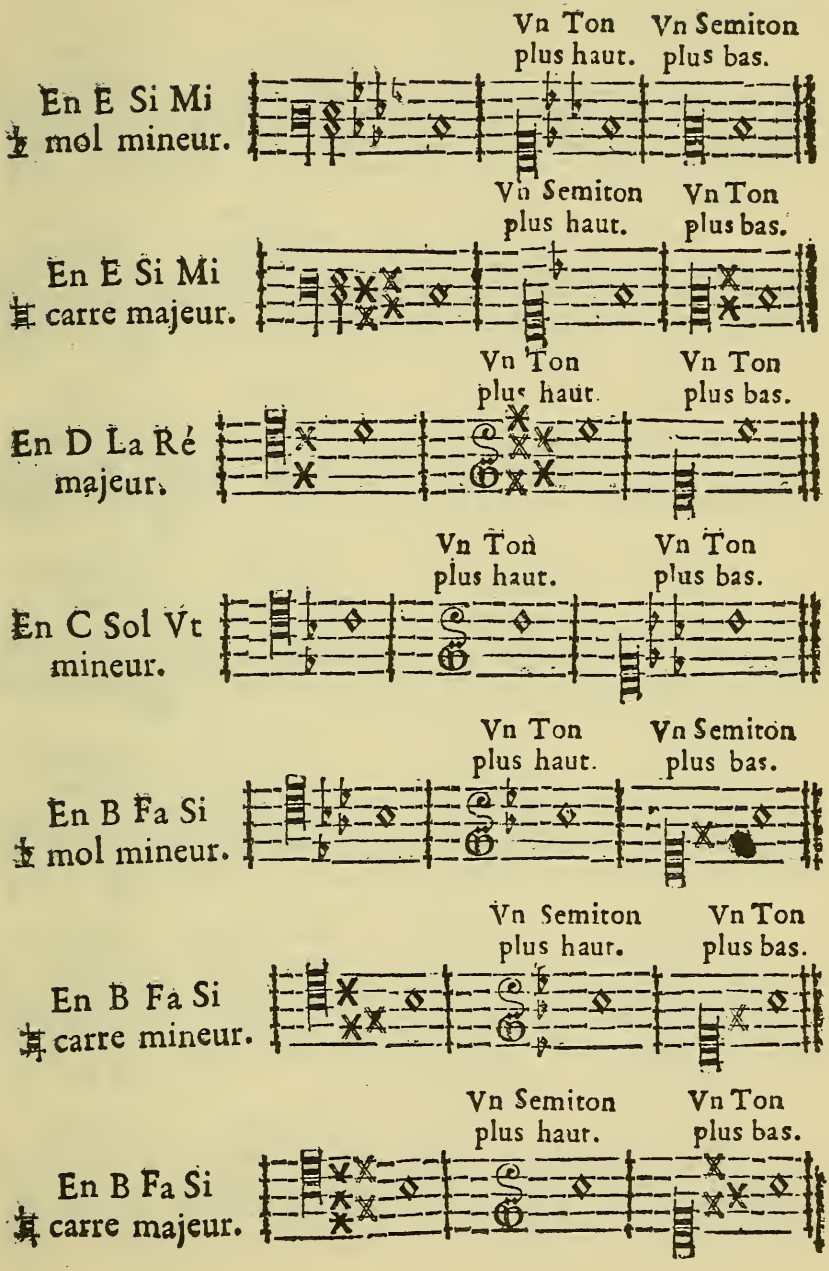

Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En E Si Mi ♯ carre mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En D La Ré mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En C Sol Vt majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En B Fa Si ♭ mol majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En A Mi La mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En G Ré Sol mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En F Vt Fa majeur.

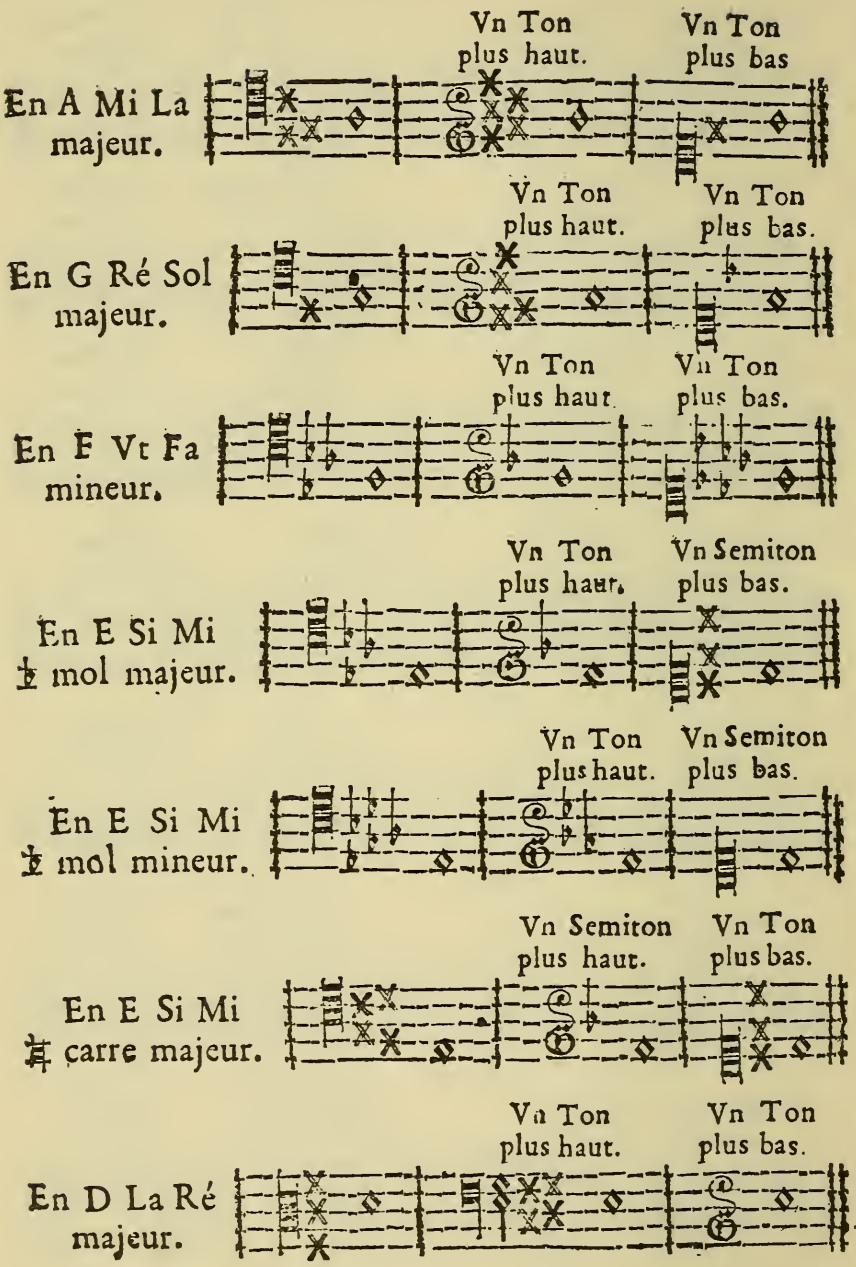

Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En E Si Mi ♯ carre mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En D La Ré mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En C Sol Vt majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Sem ton plus b .
En B Fa Si ♭ mol majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En A Mi La mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus haut.
En G Ré Sol mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En F Vt Fa majeur.


Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En E Si Mi ♮ carre mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En D La Ré majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En C Sol Vt mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En B Fa Si ♭ mol mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En B Fa Si ♮ carre mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En B Fa Si ♮ carre majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En A Mi La majeur.

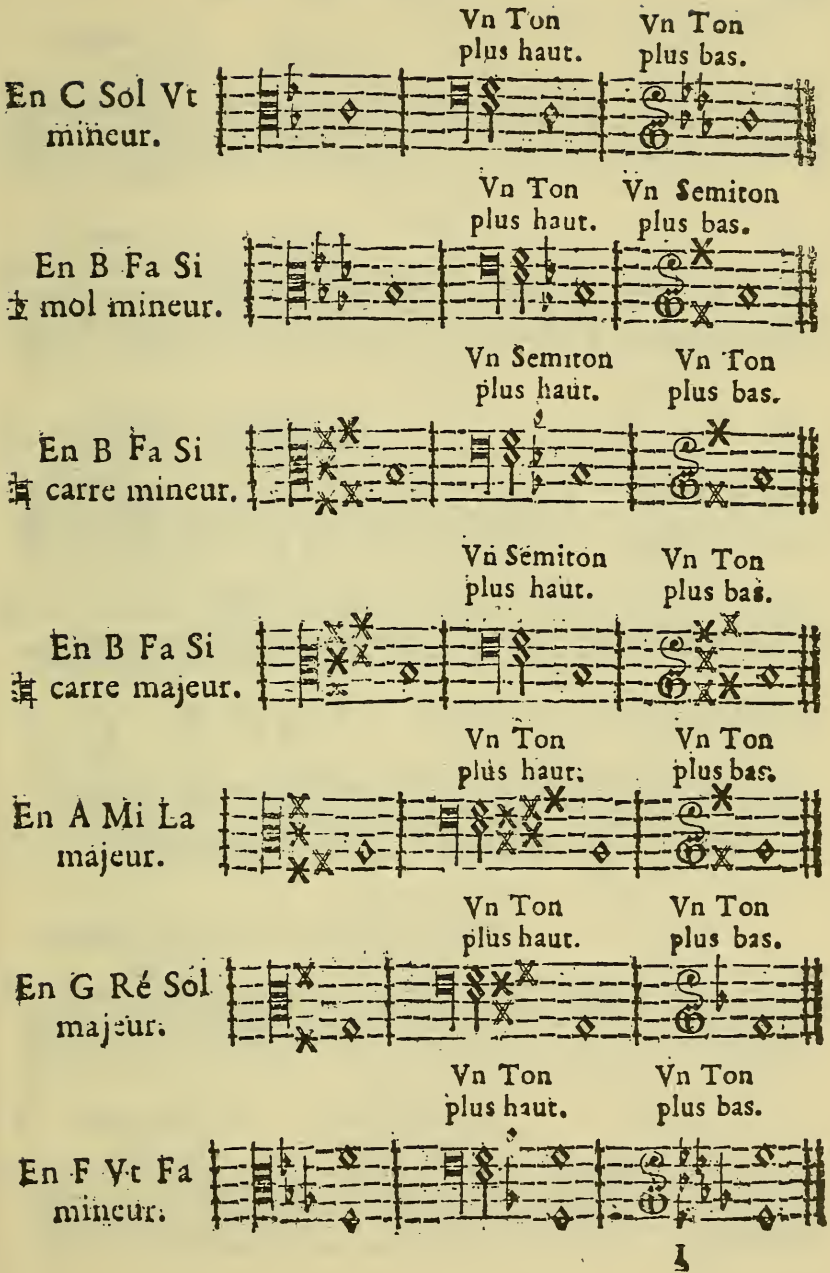

Vn Ton plus haut
Vn Ton plus bas.
En G Ré Sol majeur.
Vn Ton plus haut
Vn Ton plus bas.
En F Vt Fa mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En E Si Mi ♭ mol majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En E Si Mi ♭ mol mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En E Si Mi ♮ carre majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En D La Ré majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En C Sol Vt mineur.

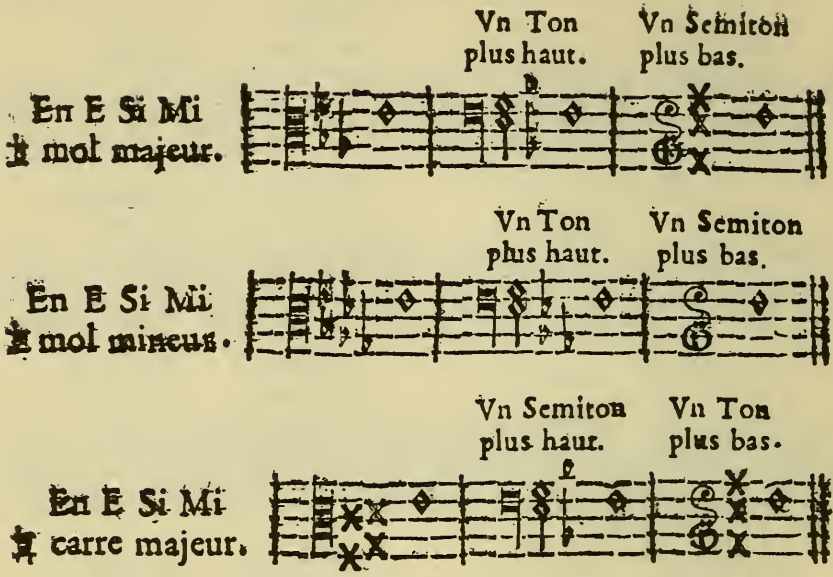

Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En B Fa Si ♮ mol mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En B Fa Si ♯ carre mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En B Fa Si ♯ carre majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En A Mi La majeur.
Vn Ton plus haut
Vn Ton plus bas.
En G Ré Sol majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas
En F Vt Fa mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En E Si Mi ♮ mol majeur.


Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En E Si Mi ♭ mol mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En E Si Mi ♮ carre majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En D La Ré majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En C Sol Vt mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En B Fa Si ♭ mol mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En B Fa Si ♮ carre mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En B Fa Si ♮ carre majeur.

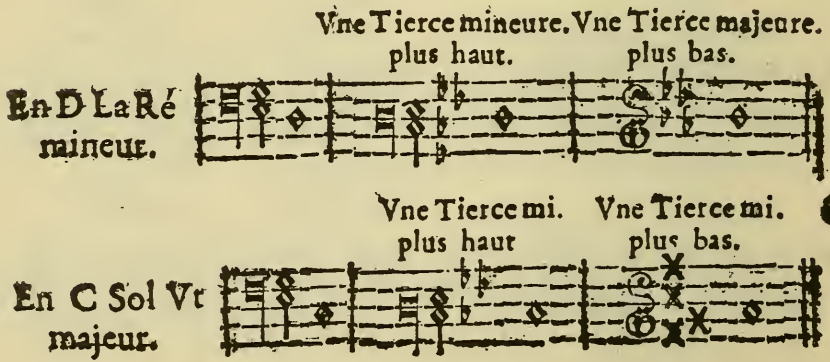

Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas
En A Mi La majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En G Ré Sol majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En F Vt Fa mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En E Si Mi ♭ mol majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En E Si Mi ♭ mol mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En E Si Mi ♮ carre majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En D La Ré majeur.

En


Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En C Sol Vt mineur.
Vn Ton plus haut.
Vn Semiton plus bas.
En B Fa Si ♭ mol mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En B Fa Si ♮ carre mineur.
Vn Semiton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En B Fa Si ♮ carre majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En A Mi La majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En G Ré Sol majeur.
Vn Ton plus haut.
Vn Ton plus bas.
En F Vt Fa mineur.



MODELLES POVR LA Transposition d'une Tierce plus haut, & d'une Tierce plus bas.



Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En B Fa Si ♮ mol majeur.

Vne Tierce mi. plus haut Vne Tierce ma. plus bas.

En A Mi La mineur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En G Ré Sol mineur.

Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En F Vt Fa majeur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

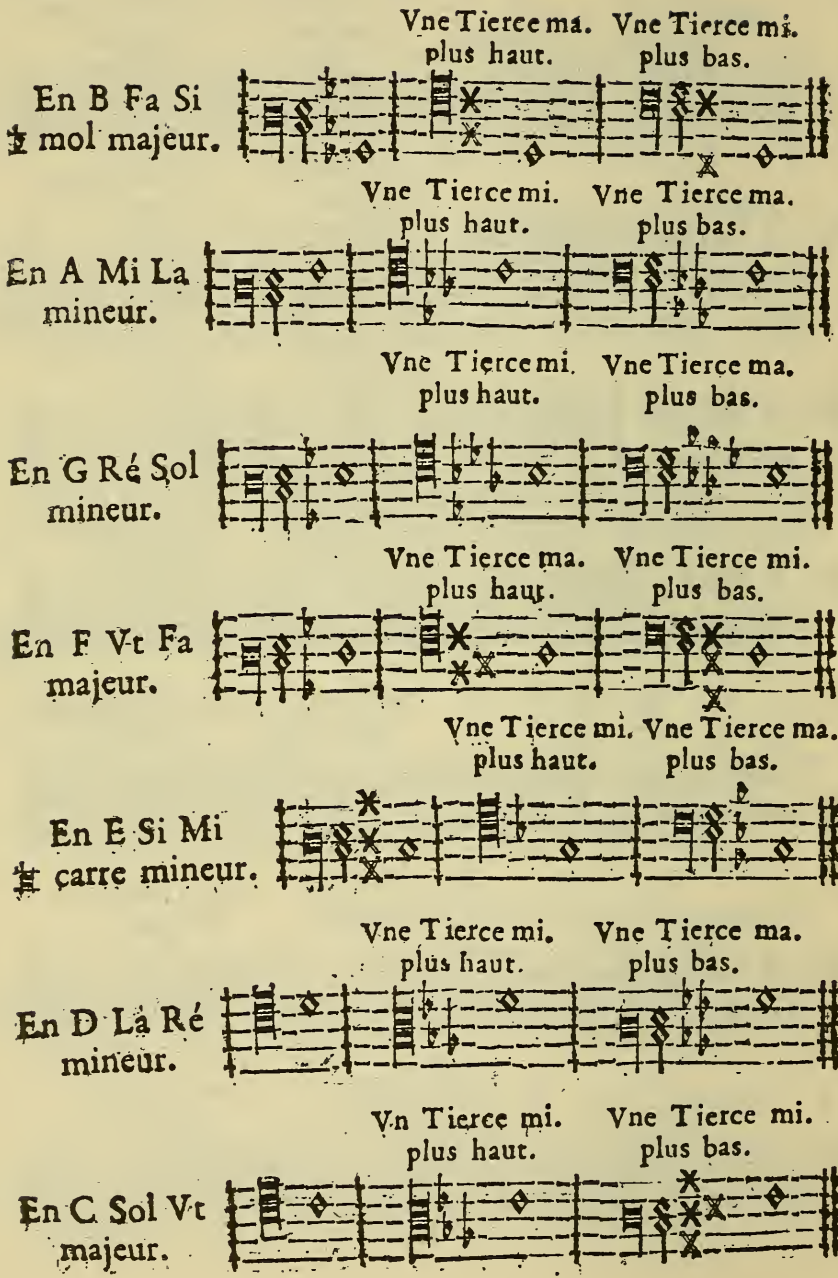
En E Si Mi ♮ carre mineur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En D La Ré mineur.

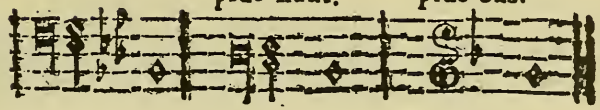
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En C Sol Vt majeur.


Vne Tierce ma. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En B Fa Si ♭ mol majeur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En A Mi La mineur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En G Ré Sol mineur.
Vne Tierce ma. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En F Vt Fa majeur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En E Si Mi ♯ carre mineur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En D La Ré mineur.
Vn Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En C Sol Vt majeur.

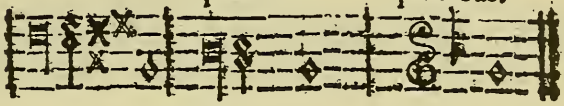
Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En B Fa Si ♮ mol mineur.



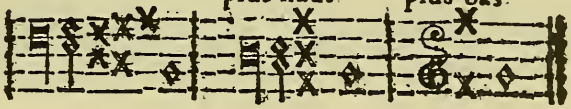
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En B Fa Si ✖ carre mineur.



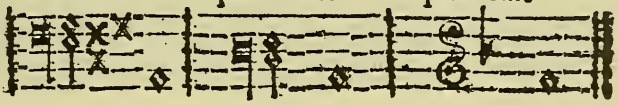
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En B Fa Si ✖ carre majeur.



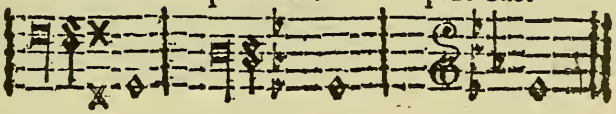
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En A Mi La majeur.



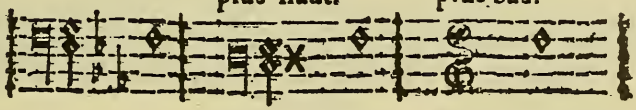
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En G Ré Sol majeur.



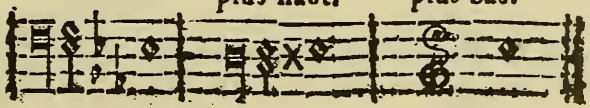
Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

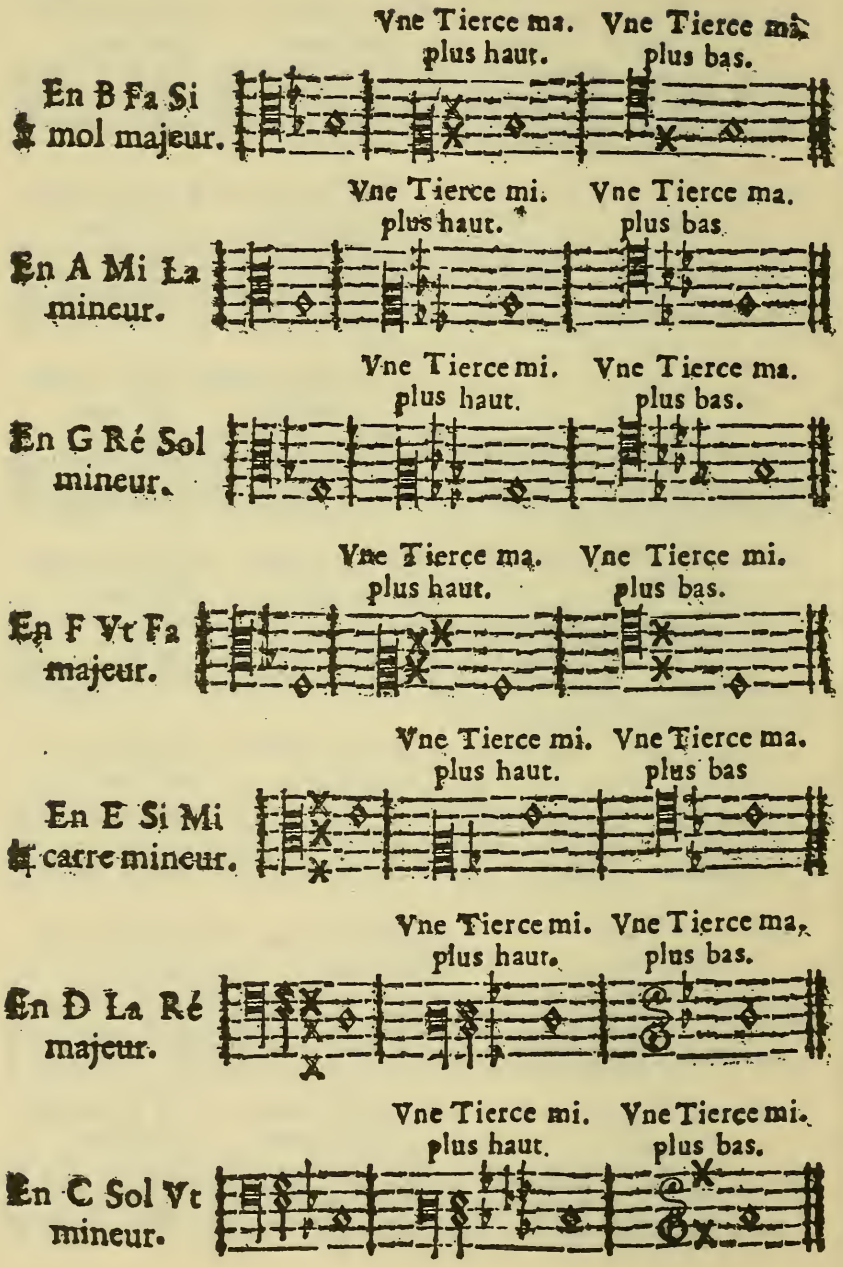
En F Vt Fa mineur.



Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En E Si Mi ♮ mol majeur.




Vne Tierce ma. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En B Fa Si ♮ mol majeur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En A Mi La mineur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En G Ré Sol mineur.
Vne Tierce ma. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En F Vt Fa majeur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas
En E Si Mi ♮ carre mineur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En D La Ré majeur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En C Sol Vt mineur.

Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En B Fa Si ♭ mol majeur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En A Mi La mineur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En G Ré Sol mineur.

Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En F Vt Fa majeur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

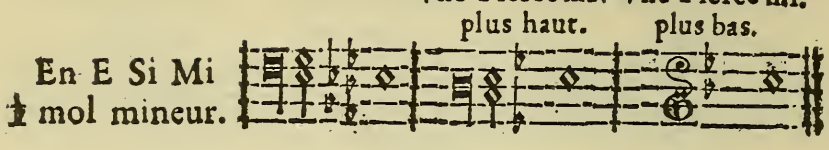
En E Si Mi ♮ carre mineur.

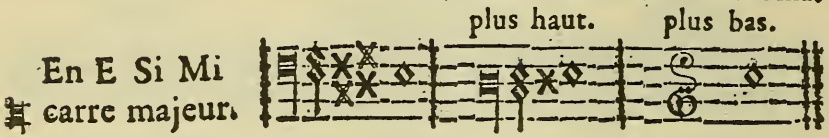
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

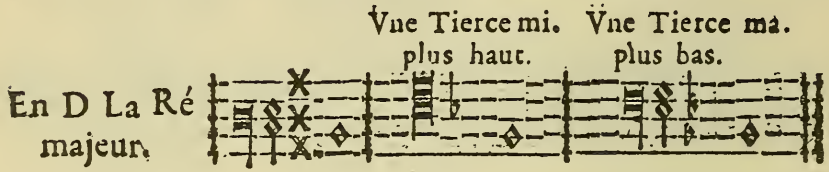
En D La Ré mineur.

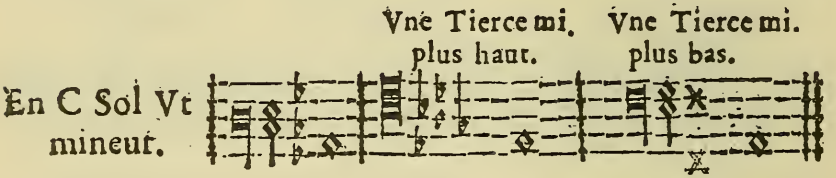
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

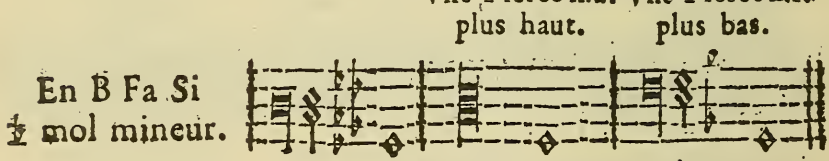
En C Sol Vt majeur.

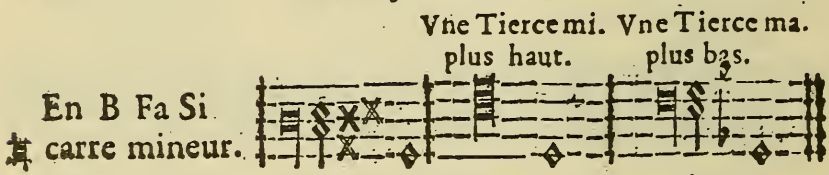

Vne Tierce ma. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En E Si Mi
mol mineur.

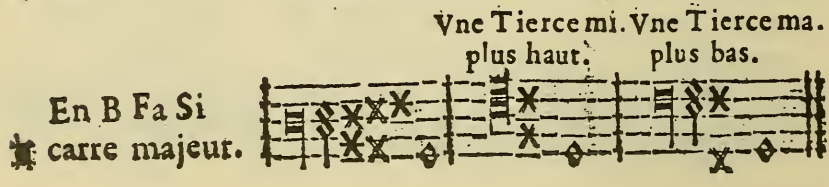

Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En E Si Mi
carre majeur.


Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En D La Ré
majeur.


Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En C Sol Vt
mineur.


Vne Tierce ma. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En B Fa Si
mol mineur.

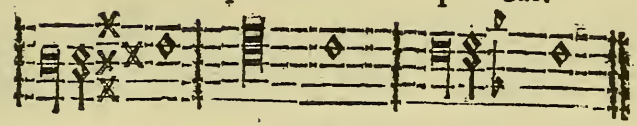

Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En B Fa Si
carre mineur.


Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En B Fa Si
carre majeur.

En

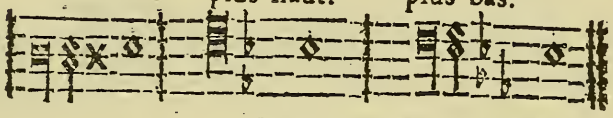
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En A Mi La majeur.



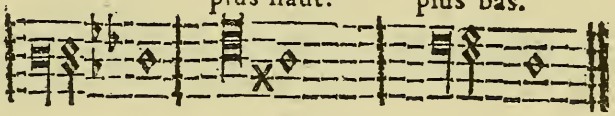
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En G Ré Sol majeur.



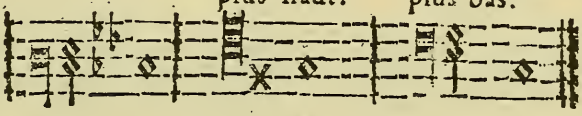
Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En F Vt Fa mineur.



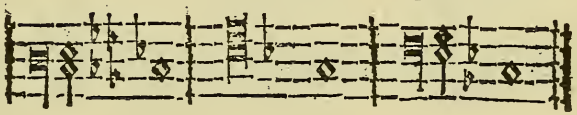
Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En F Si Mi ♭ mol majeur.



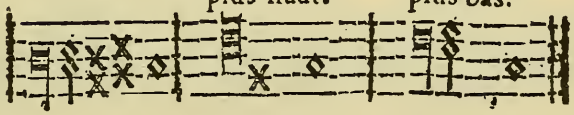
Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En E Si Mi ♭ mol mineur.



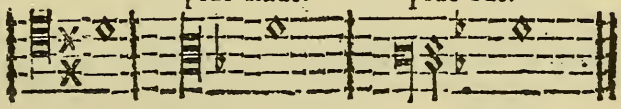
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

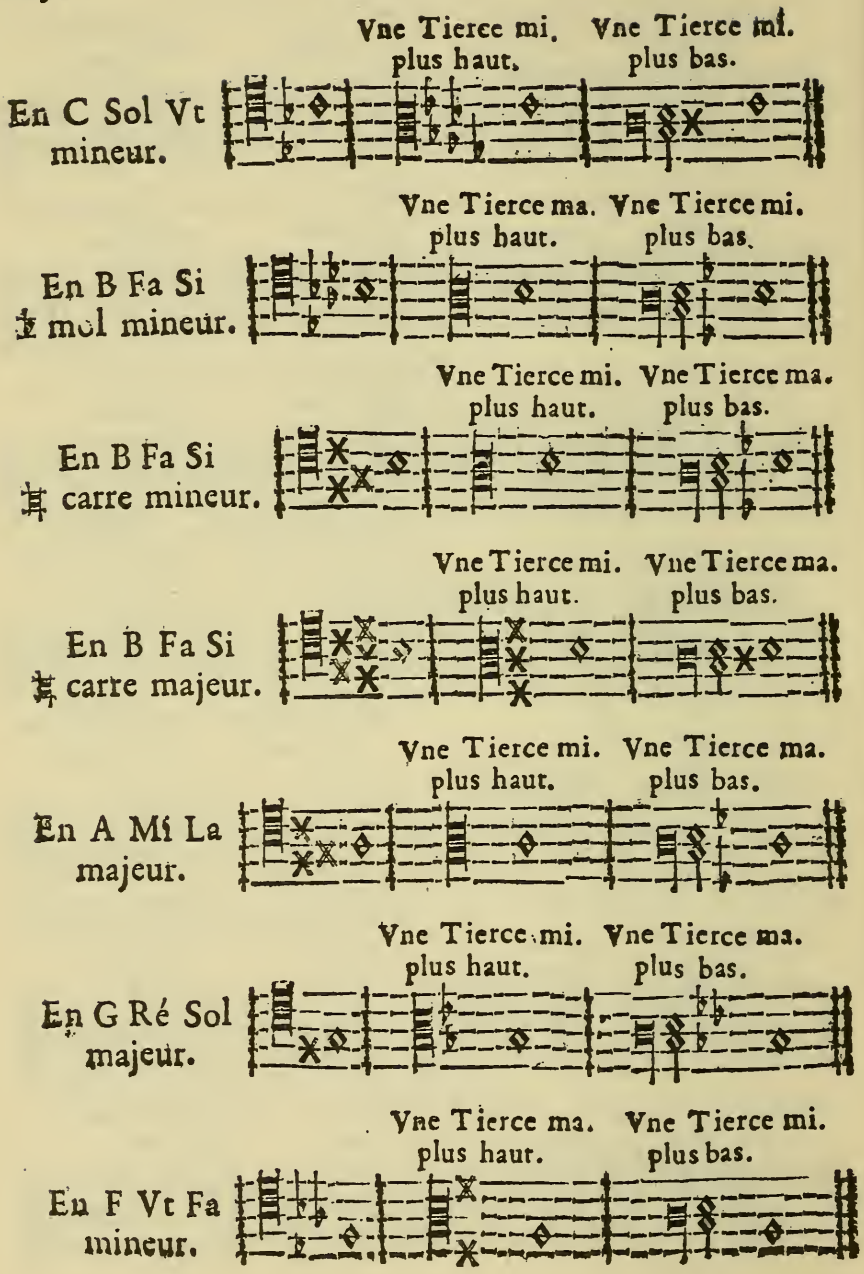
En E Si Mi ♮ carre majeur.



Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En D La Ré majeur.




Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En C Sol Vt mineur.
Vne Tierce ma. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En B Fa Si ♭ mol mineur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En B Fa Si ♮ carre mineur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En B Fa Si ♮ carre majeur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En A Mi La majeur.
Vne Tierce mi. plus haut.
Vne Tierce ma. plus bas.
En G Ré Sol majeur.
Vne Tierce ma. plus haut.
Vne Tierce mi. plus bas.
En F Vt Fa mineur.

Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En E Si Mi ♭ mol majeur.

Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En E Si Mi ♭ mol mineur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En E Si Mi ♮ carre majeur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En D La Ré majeur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vn Tierce mi. plus bas.

En C Sol Vt mineur.

Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

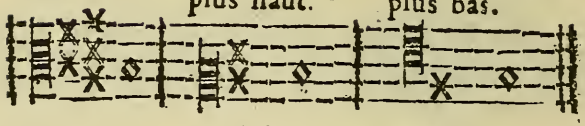
En B Fa Si ♭ mol mineur.

Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En B Fa Si ♮ carre mineur.

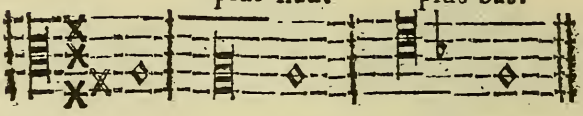
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En B Fa Si ♮ carre majeur.



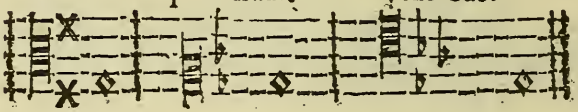
Vne Tierce mi. plus haut Vne Tierce ma. plus bas.

En A Mi La majeur.



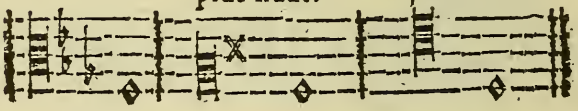
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

En G Ré Sol majeur.



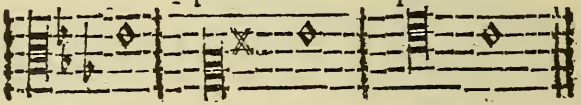
Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En E Vt Fa mineur.



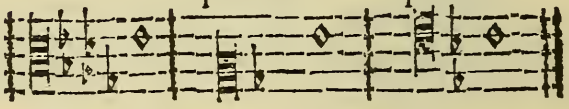
Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En E Si Mi ♭ mol majeur.



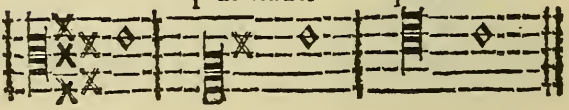
Vne Tierce ma. plus haut. Vne Tierce mi. plus bas.

En E Si Mi ♭ mol mineur.

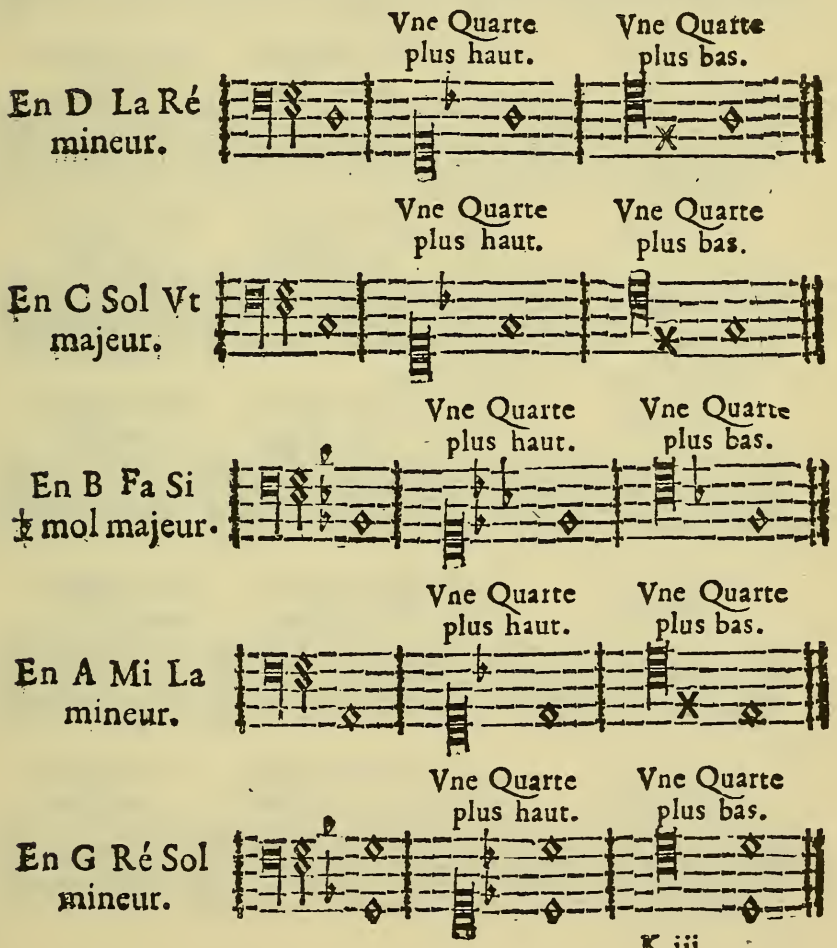


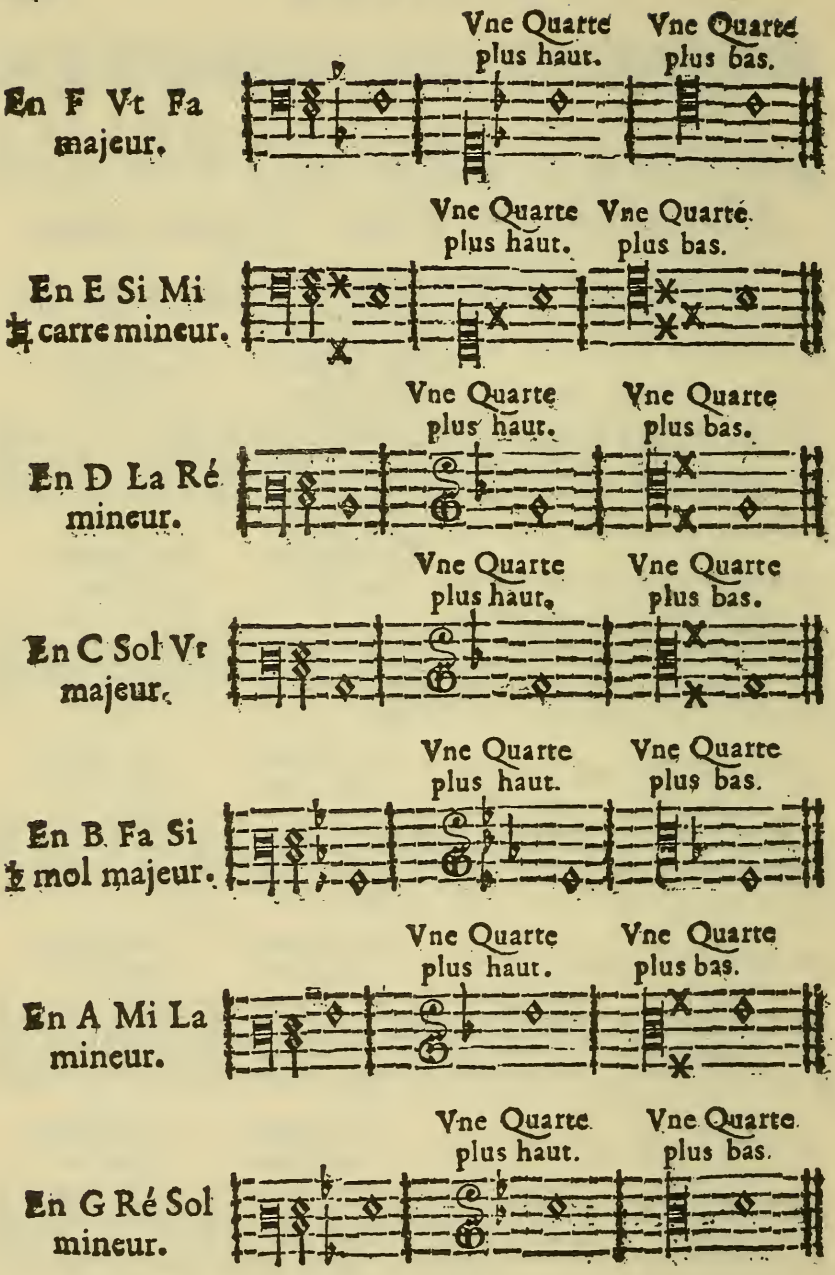
Vne Tierce mi. plus haut. Vne Tierce ma. plus bas.

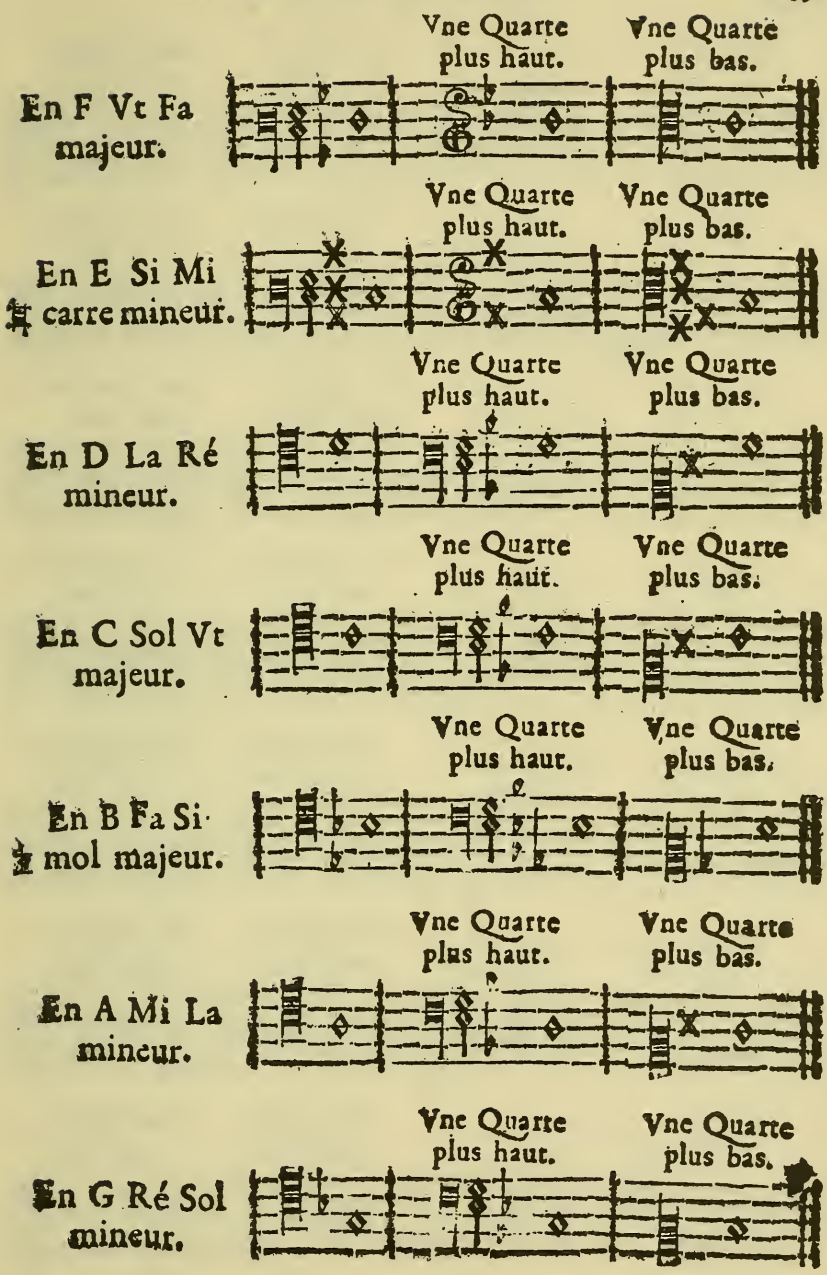
En E Si Mi ♮ carre majeur.



MODELLES POVR LA Transposition d'une Quarte plus haut, & d'une Quarte plus bas.

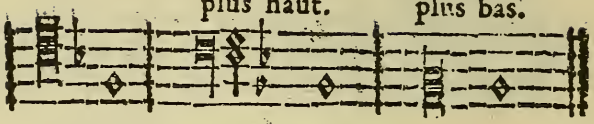



Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En F Vt Fa majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♮ carre mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En D La Ré mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En C Sol Vt majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♭ mol majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En A Mi La mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En G Ré Sol mineur.


Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En F Vt Fa majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♮ carre mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En D La Ré mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En C Sol Vt majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♭ mol majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En A Mi La mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En G Ré Sol mineur.

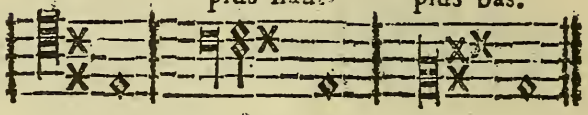
Vne Quarte plus haut. Vne Quarte plus bas.

En F Vt Fa majeur.



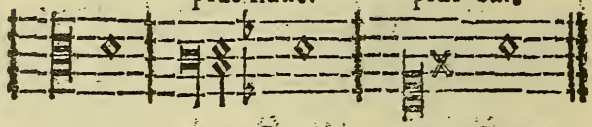
Vne Quarte plus haut. Vne Quarte plus bas.

En E Si Mi ♯ carre mineur.



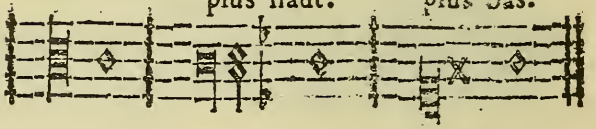
Vne Quarte plus haut. Vne Quarte plus bas.

En D La Ré mineur.



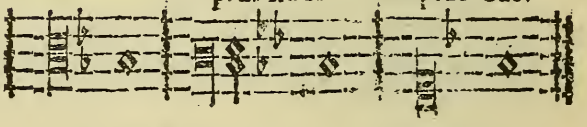
Vne Quarte plus haut. Vne Quarte plus bas.

En C Sol Vt majeur.



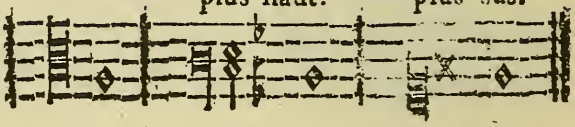
Vne Quarte plus haut. Vne Quarte plus bas.

En B Fa Si ♭ mol majeur.



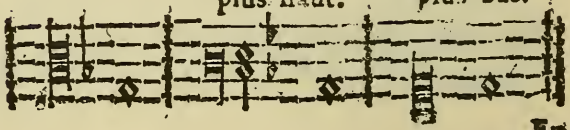
Vne Quarte plus haut. Vne Quarte plus bas.

En A Mi La mineur.

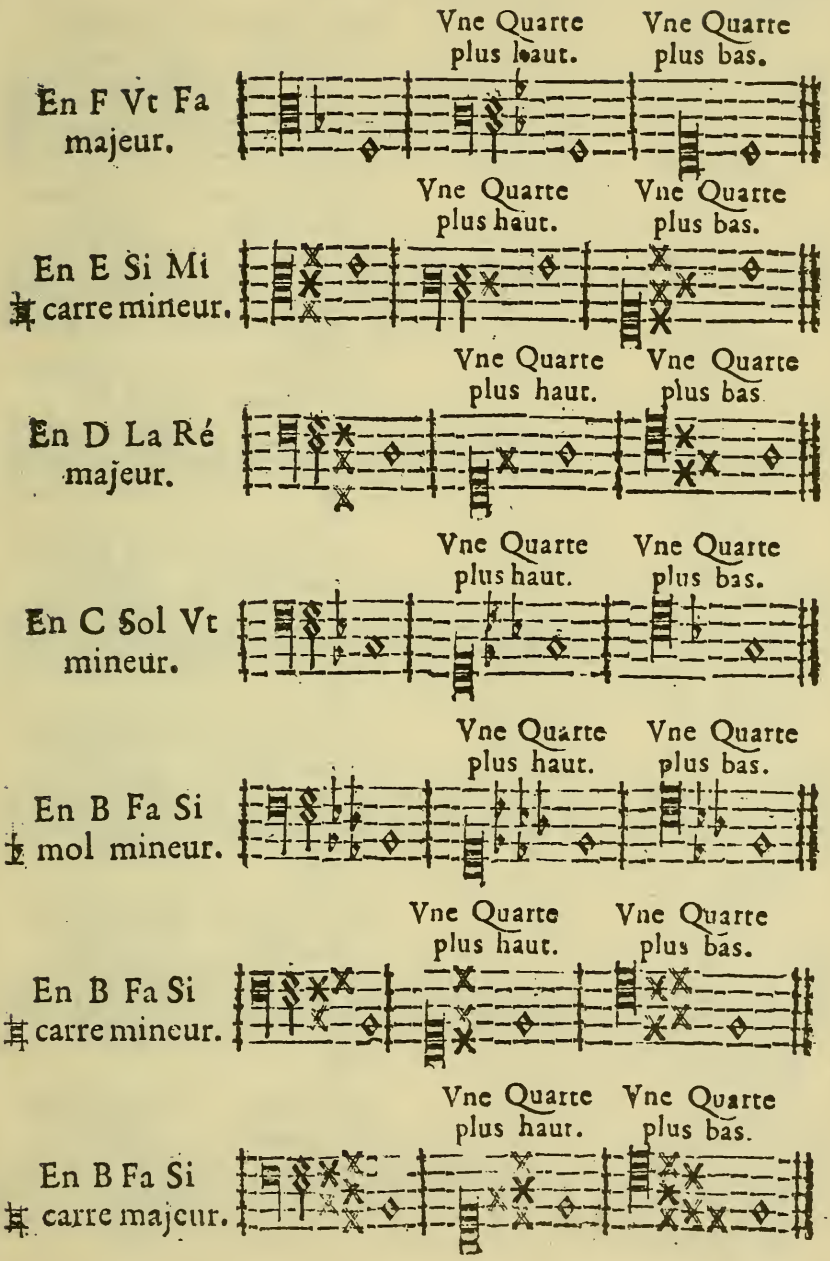


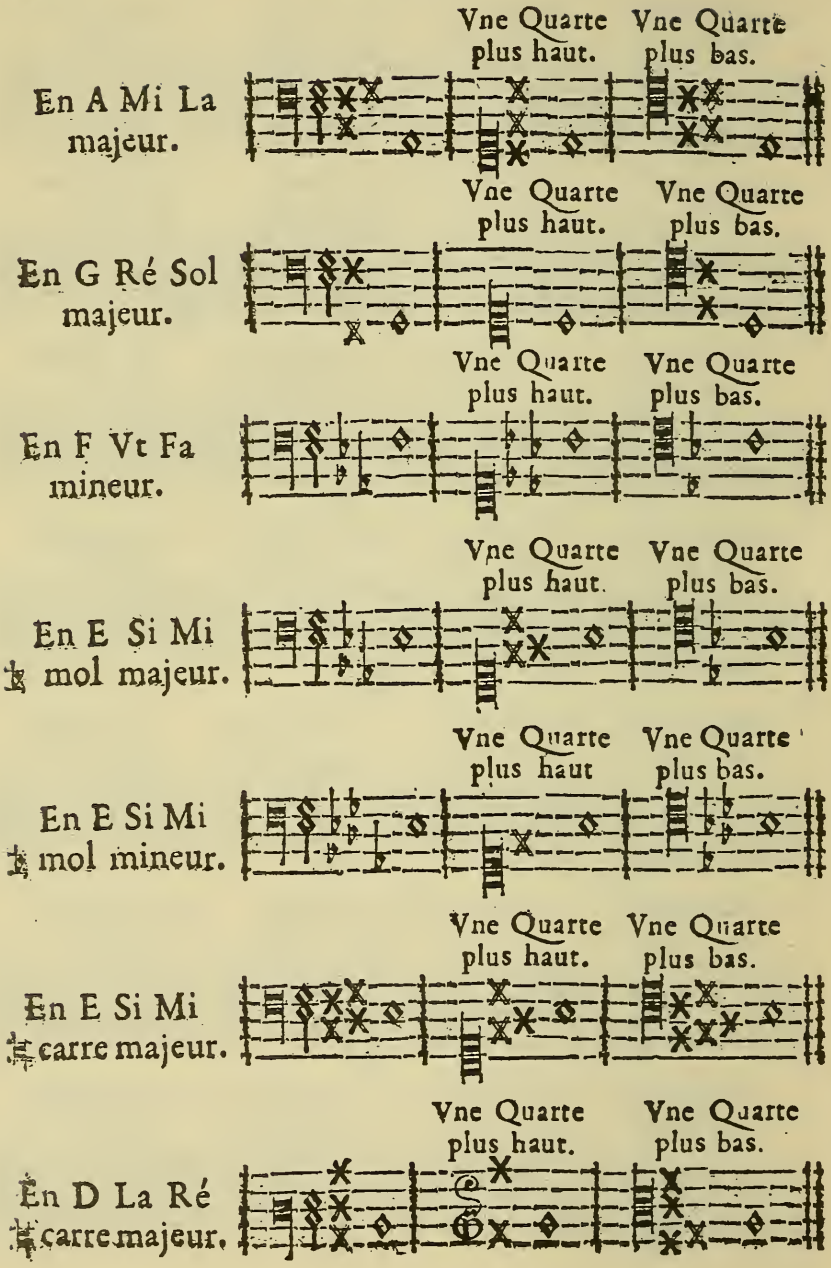
Vne Quarte plus haut. Vne Quarte plus bas.

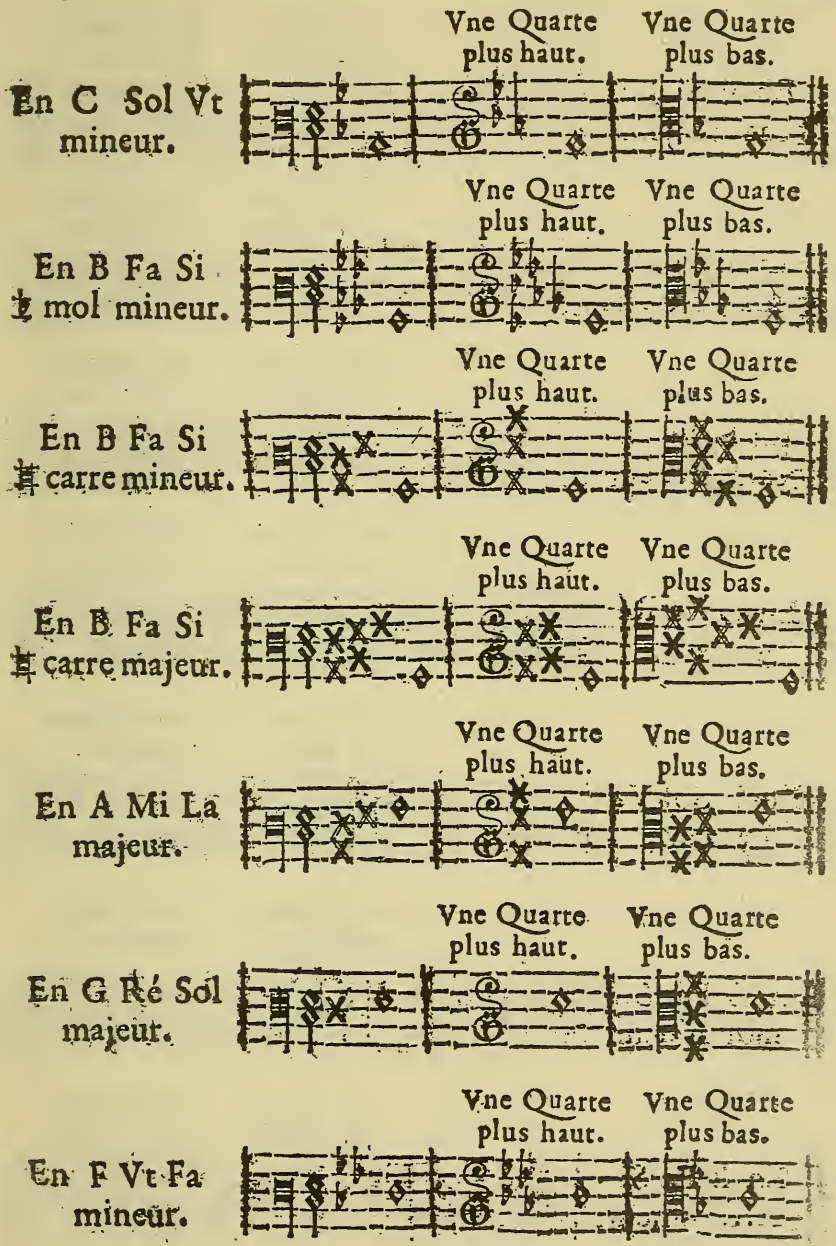
En G Ré Sol mineur.

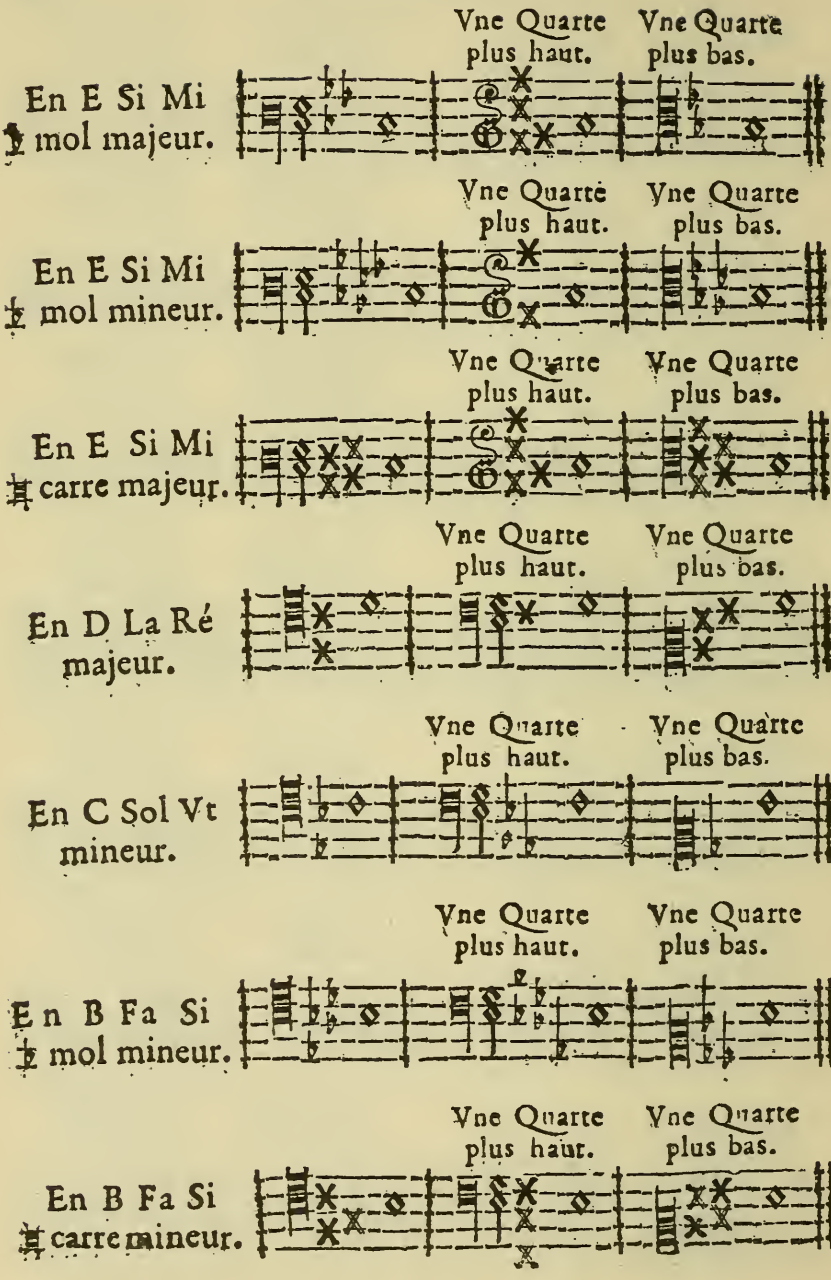


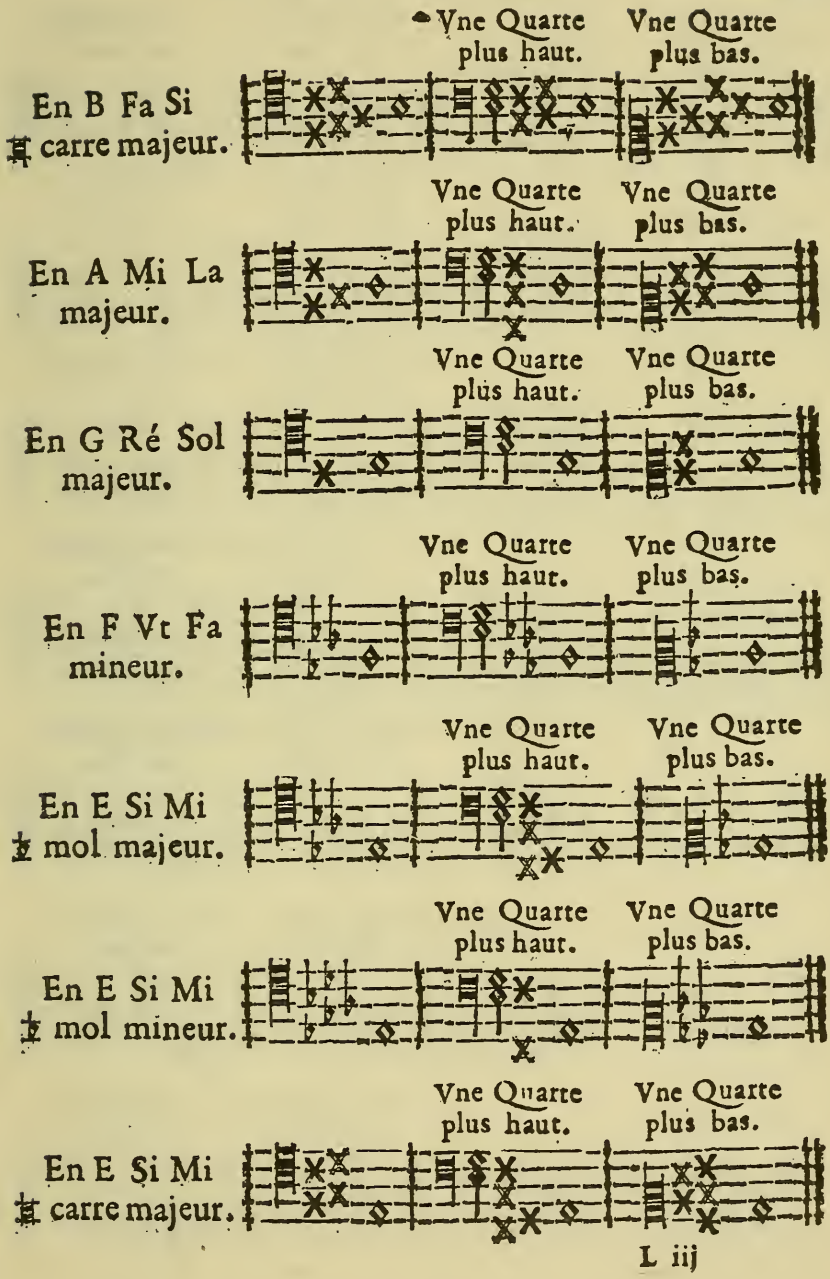
En

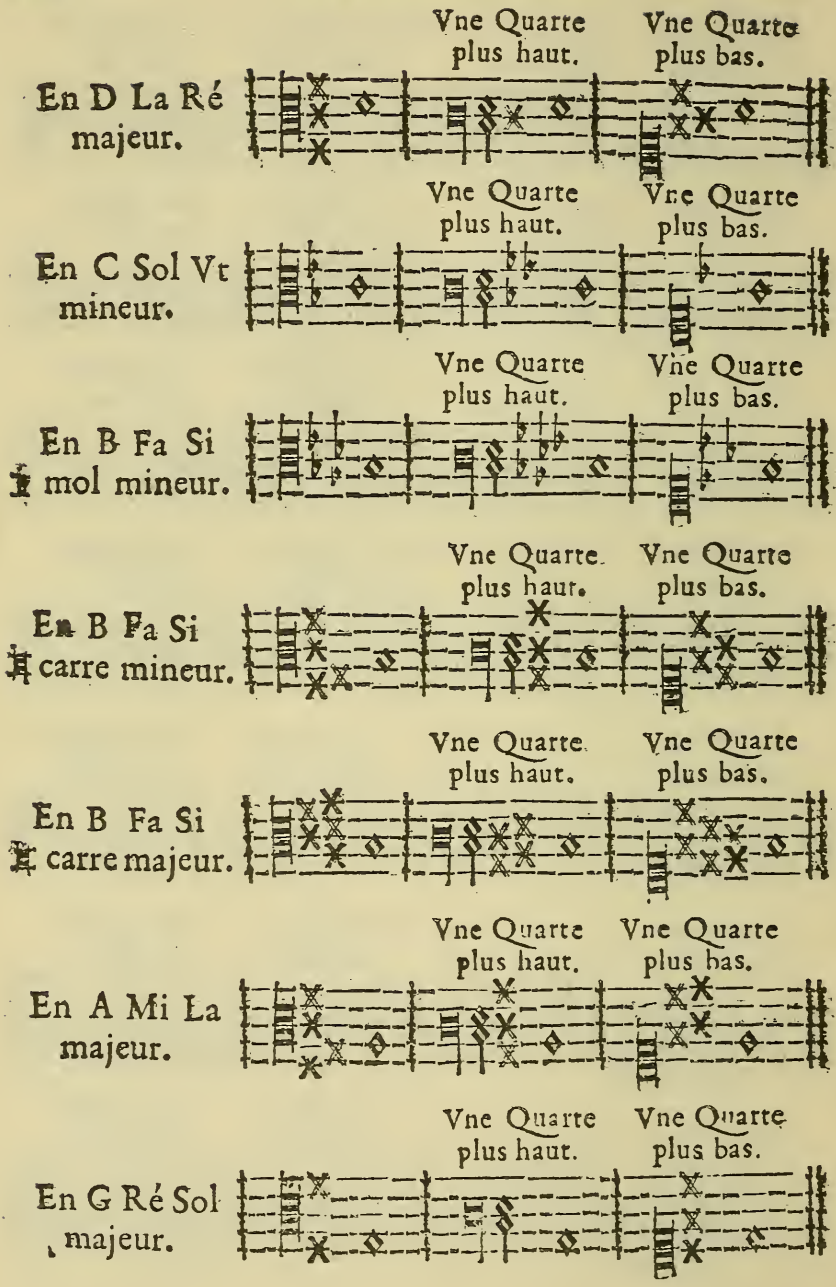

Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En F Vt Fa majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♯ carre mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En D La Ré majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En C Sol Vt mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♭ mol mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♮ carre mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♮ carre majeur.

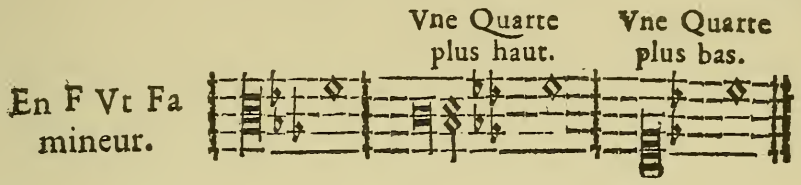

Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En A Mi La majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En G Ré Sol majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En F Vt Fa mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♭ mol majeur.
Vne Quarte plus haut
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♭ mol mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♮ carre majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En D La Ré ♮ carre majeur.

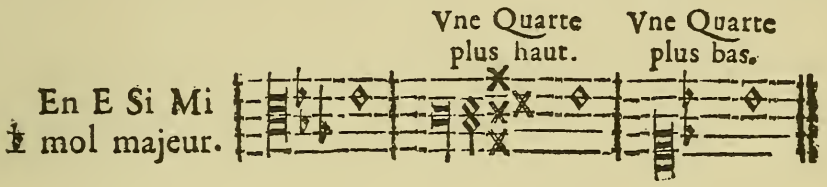

Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En C Sol Vt mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♭ mol mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♮ carre mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♮ carre majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En A Mi La majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En G Ré Sol majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En F Vt Fa mineur.

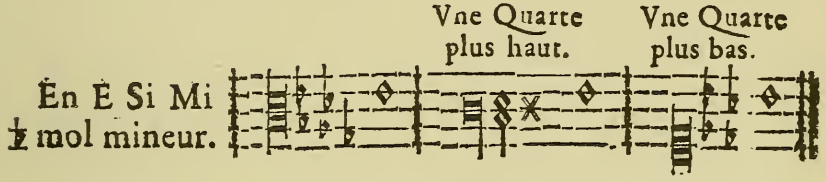

Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♭ mol majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♭ mol mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♮ carre majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En D La Ré majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En C Sol Vt mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♭ mol mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♮ carre mineur.

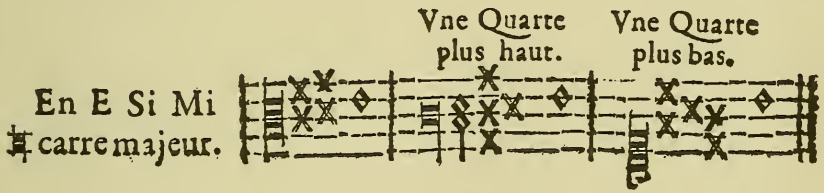

Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♯ carre majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En A Mi La majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En G Ré Sol majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En F Vt Fa mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♭ mol majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♭ mol mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♯ carre majeur.


Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En D La Ré majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En C Sol Vt mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♭ mol mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♮ carre mineur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En B Fa Si ♮ carre majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En A Mi La majeur.
Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En G Ré Sol majeur.


Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En F Vt Fa mineur.


Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♭ mol majeur.


Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♭ mol mineur.


Vne Quarte plus haut.
Vne Quarte plus bas.
En E Si Mi ♮ carre majeur.

FIN.

DATE DUE

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

MT338.R7 MUSIC
3 5002 00263 9321
Rousseau, Jean
Traite de la viole.